UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Tempel-Klassiker

Schillers Sämtliche Werke

Dreizehnter Band

Ergänzungsband

S334
Ystri

Schiller

Sein Leben und sein Werk

von

Fritz Strich

205172
10.8.24

Der Tempel-Verlag
in Leipzig

Germany

Schiller

Sein Leben und sein Werk

S XIII 1

Wenn ein Dichter zum Dramatiker geboren scheint, so ist er es durch das Erlebnis einer tragischen Gegensätzlichkeit. Es ist der Gegensatz von Ideal und Leben, der Schillers Erlebnis war, und sein Werk ist der Versuch der Versöhnung. Ein Geist, dem das gewaltige Bedürfnis eingeboren ist, die Welt als seine eigene Tat zu erleben, sie in der Form der Vernunft zu erleben, das gewaltige Bedürfnis nach Freiheit, muß das Leben als Willkür und Zwang erleiden. Und das macht ihn zum Dichter und zum Philosophen. Denn als Philosoph stellt er das Ideal der Freiheit auf, und als Schöpfer stellt er das Ideal der Freiheit her, indem er die Welt gestaltet, wie sie der Mensch als ein Wesen der Freiheit erleben will. In diesem Sinne ist Schiller ein Idealist. Aber in der Entwicklung seiner Freiheitsidee vollzieht sich die Entwicklung seines Lebens und Wirkens. —

Ein persönliches Erlebnis erweiterte sich, wie das die Art dieses Dichters war, zu einem allgemeinen, philosophischen Welterlebnis. In seinem Leben und hier wieder in seiner Jugend liegen die Gründe seiner Kunst und Weltanschauung. Ein genialer Mensch muß die gewaltsam willkürliche Unterdrückung seiner Persönlichkeit leiden, während die Sehnsucht nach Freiheit ihn durchschüttert. Er muß die ganze Gewalt des Schicksals in seinem Leben durch Not und Krankheit erfahren, während sein Wille das Leben meistern und gestalten will. Er muß in sich selbst die Gewalt der Natur empfinden. Ein geistiger Mensch, wird er von allen Fiebern der Sinnlichkeit gepackt. Geist und Sinne liegen im Kampfe miteinander. Auch hier

nicht Freiheit. Er ahnt die Möglichkeit einer Versöhnung durch die Idee der Liebe, die ihm von der Philosophie Shaftesburys geboten wurde. Aber sein kritisch gestimmter Geist kann sich bei der Metaphysik nicht beruhigen. So steht seine Jugend im Zeichen des Kontrastes. Idealismus und Materialismus, Optimismus und Skeptizismus liegen nebeneinander, und der Kontrast geht in die Gedichte ein und bestimmt den tragischen Gehalt seiner Dramen. Das Ideal der Freiheit steht über ihnen, einer Freiheit, die noch etwas von Willkür und Gesetzlosigkeit an sich hat. Die Gesellschaft steht der Freiheit der Persönlichkeit entgegen. Aber er glaubt an die Möglichkeit der Freiheit und will den Skeptizismus überwinden. Diese Mission erfüllt ihm dann die Kantische Philosophie. Aber er faßte sie als ein Künstler auf. Wenn Kant die höchste Freiheit in der Ethik sah, welche die unbedingte Unterwerfung unter das Sittengesetz ist, so fand Schiller auch darin noch einen Zwang und sah sie in der Ästhetik, welche die freiwillige Hingabe der Sinnlichkeit an den Geist, der Neigung an die Pflicht, welche die Liebe des Gesetzes ist. Die Erscheinung dieser Freiheit, in der sich alle Gegensätzlichkeit aufzulösen vermag, ist die Kultur. Das Ideal einer ästhetischen Kultur stellte sich vor Schillers Seele. Alle Systeme der Kultur sollen ästhetisch werden. Die Kunst ist die Erscheinung der Freiheit, das ästhetische Spiel ist das Erlebnis der Freiheit. Die Ethik soll durch die freie Liebe des Gesetzes ästhetisch sein. Das Leben selbst ist vollendet, wenn sich die Mannigfaltigkeit der Menschen freiwillig und aus Neigung dem alles einenden Gesetze unterwirft. Der ästhetische Staat, in dem die Freiheit der Persönlichkeit mit dem Gesetze der Gesamtheit eins erscheint, ist die zur Wirklichkeit gewordene Kunst.

In dem Ideal der Kultur liegt die Einheit des Dichters und des Philosophen Schiller. Seine Dichtung steht im Dienste und ist die Erscheinung dieser ästhetischen Kultur. Schiller sah ein Zeitalter vor sich, das der Sinnlichkeit ver-

fallen schien. Um es zur Einheit der menschlichen Natur und damit zur Freiheit zu bringen, mußte es durch Erhabenheit gepackt werden; denn erhaben ist das Bewußtsein der Freiheit. Schillers Dramen verkörpern die Idee der Erhabenheit in einer Form, welche über die Natur erhaben ist. Diese Form aber ist: Schönheit. Die Erhabenheit soll das Bewußtsein der Freiheit wecken. Die schöne Form soll die Freiheit selbst herstellen. Dadurch ist die Form von Schillers Dramen bestimmt. Das Kunstwerk darf nicht den Zwang des Stoffes ausüben. Die Illusion muß durch die Form aufgehoben erscheinen. Eine höhere Wahrheit muß an die Stelle der Wirklichkeit treten.

Die Idee der Freiheit, wie sie das Denken und Dichten des jungen Schiller beseelte, ist das Ideal des Sturms und Drangs gewesen. Die Form und der Inhalt der Sturm- und Drang-Dichtung war die Freiheit als Freiheit von dem Gesetz. Unter diesem Gesichtspunkt faßten die Stürmer und Dränger Shakespeare und Rousseau auf. Freiheit ist Natur. Aber die Werke des jungen Schiller schon zeigen in Form und Inhalt mehr Bändigung durch das Gesetz. Es war eine sehr konsequente Entwicklung, wenn er unter dem Einflusse Kants, dessen Philosophie eine Überwindung des Sturms und Drangs bedeutete, und unter dem Eindruck der französischen Revolution zu jener anderen Erfassung der Freiheit kam. Freiheit ist Kultur. Nur das Gesetz macht frei, und nicht die Gesellschaft steht dem Ideal entgegen, sondern das Leben selbst, die Natur. Die Aufgabe also ist: Natur und Gesetz zu versöhnen und damit die Harmonie des Menschentums, die Idee der Menschheit zu verwirklichen. Damit nahm er die Richtung, welche auch der junge Goethe vom Sturm und Drang aus genommen hatte. Darum berührten sie sich dann. Es war die Richtung zu einer Kunst, welche dem Ideale des Griechentums zu entsprechen schien.

So merkwürdig es klingt: auch Schiller war ein Günstling seiner Zeit. Denn eine gewaltige Aufgabe: die Ein-

heit von Shakespeare und den Griechen herzustellen, harrte damals der Erfüllung. Der Sturm und Drang sollte eingehen in die klassische Kunst. Dieser Aufgabe kam Schillers Persönlichkeit entgegen. Seine letzten Werke bedeuten in Form und Inhalt nichts anderes als die Freiheit des Sturms und Drangs, gebändigt und geklärt durch die klassische Kunst.

Herkunft und erste Jugend

Schillers Familie, die sich viele Jahrhunderte zurückverfolgen läßt, stammt aus Schwaben. Ihre Heimat ist das Tal der Rems. Die Ahnen des Dichters waren angesehene Bürger in Neustadt, Waiblingen und Bittenfeld, ihres Gewerbes Bäcker und Weinbauer. Sie bekannten sich zum protestantischen Glauben. Des Dichters Großvater, Johannes Schiller, war Bäckermeister und Schultheiß in Bittenfeld. Sein zweiter Sohn, Johann Caspar, der 1723 geboren wurde, ist der Vater des Dichters. Johann Caspar Schiller sollte die aufstrebende Familie in den Gelehrtenstand erheben. Aber der frühe Tod des Vaters unterbrach die schon begonnenen Studien, so daß er nur die Wundarzneikunst erlernen konnte. Der tätige Mann wußte sein Handwerk im österreichischen Erbfolgekrieg als Feldscher wohl anzuwenden. Nach dem Frieden kehrte er 1749 in die Heimat zurück und heiratete in Marbach die Tochter seines Wirtes, Elisabeth Dorothea Kodweiß.

Aber der Verfall der Kodweißschen Familie und der eigene Drang in die Welt trieb ihn wieder aus der Enge von Marbach in die Armee des Herzogs Karl Eugen von Württemberg. Als der siebenjährige Krieg ausbrach, mußte er, da der junge Herzog seine Landeskinder an Frankreich verkauft hatte, in den Krieg gegen Friedrich den Großen ziehen. Zum Leutnant befördert, kehrte er 1758 in die Heimat zurück, wo ihn sein Weib mit dem ersten Kinde, Christophine, empfing. Aber bald mußte er wieder in den Krieg. Im Lager von Ludwigsburg, wo ihn Elisabeth Doro-

thea von Marbach aus besuchte, wurde sie von den ersten Anzeichen der nahen Geburt überrascht. Sie wollte ihr Kind nicht im Kriegslager das Licht der Welt erblicken lassen und kehrte schnell nach Marbach zurück. Leutnant Schiller war schon abgerückt, als sie am 10. November 1759 den Sohn gebar, der Johann Christoph Friedrich Schiller getauft wurde. Als der Vater die Kunde von der Geburt des Sohnes empfing, da betete er zu dem Wesen aller Wesen, daß es dem Sohn an Geistesstärke zulegen möchte, was er selbst aus Mangel an Unterricht nicht erreichen konnte.

Auch nach seiner endgültigen Heimkehr aus dem Kriege machte der häufige Garnisonwechsel des zum Hauptmann aufrückenden Offiziers ein dauerndes Zusammensein mit seiner Familie zunächst unmöglich. Erst in Gmünd und Lorch, wo er seit Ende 1763 als Werbeoffizier stand, konnte er dauernd mit ihr zusammenleben. In Lorch schenkte ihm Elisabeth Dorothea das dritte Kind: Louise. Zu Ende des Jahres 1766 wurde der Hauptmann nach Ludwigsburg versetzt. In der Ruhe von Lorch konnte er sich auch geistiger Arbeit widmen und schrieb hier ökonomische Beiträge zur Verbesserung des bürgerlichen Wohlstandes, von denen einzelne Stücke bei Cotta in Stuttgart erschienen und ein gewisses Aufsehen machten. Der kluge und erfahrene Mann sprach hier eine Weltanschauung aus, in der noch einige Töne in seinem Sohne nachklingen: daß der persönliche Nutzen hinter das allgemeine Wohl zurücktreten muß, daß die Ehre des Vaterlandes und das Glück der Menschen das höchste Ziel aller Kultur ist, daß die Kraft des Menschengeistes den Widerstand der Materie brechen kann. Er ließ es nicht bei Worten bewenden. Seine Lieblingsbeschäftigung war Pflanzung und Pflege der Bäume. Der vernachlässigte Boden seines Vaterlandes sollte den Segen der Baumkultur empfangen. Er selber legte hinter seinem Hause in Ludwigsburg eine Baumschule an und kümmerte sich nicht um den „vornehmen Pöbel", der darin eine Beleidigung seines

Offizierscharakters erblickte. Der Herzog Karl Eugen hörte davon und berief ihn auf die Solitüde, und seine unermüdliche Tätigkeit gewann nun dem steinigen Boden einen unerwarteten Baumsegen ab.

Dieser Kampf mit der Materie hat etwas von dem Kampfe, der das Leben seines Sohnes war. Gegen Ende seiner Tage faßte er die gesammelten Erfahrungen zu einem Lebenswerk zusammen: Die Baumzucht im Großen aus zwanzigjährigen Erfahrungen im Kleinen, von Johann Caspar Schiller, Herzogl. Württembergischen Major. Es ist für diesen Mann charakteristisch, daß er hier nicht bei Nützlichkeitsgründen und praktischem Rate stehen blieb. Die Erde ist gleichsam ein Stoff, den die Vorsehung an die Menschen ausgeteilt hat. Sie soll nicht nur zum Nutzen gebraucht werden, sie soll auch verschönert werden zur Freude der Menschen. So bekundete der Vater des Dichters seine Fähigkeit, sich zu Idealen zu erheben. Seine Willenskraft spricht sich in den Worten aus: Beharrlichkeit kann endlich noch die pontinischen Sümpfe trocknen. Der starke Gottesglaube des Mannes fand in selbstverfaßten und manchmal gereimten Gebeten seinen Ausdruck. Ein natürlicher und gesunder Stil verrät schriftstellerische Begabung.

So ist der Vater des Dichters: ein männlicher Charakter, der die harte Schule des Lebens wohl zu nützen wußte, ein bürgerlicher Mann, der seine reiche Erfahrung in den Dienst des Vaterlandes stellte, ein gläubiger Christ, der aber fest auf der mütterlichen Erde stand. Er war gewiß kein Genius, aber ein begabter Mann, den vielleicht nur die Ungunst des Schicksals an größeren Leistungen hinderte. Seine praktische Weltanschauung machte ihm die Ideale nicht fremd. Ein rastloser Bildungstrieb und eine hohe Auffassung menschlicher Pflicht gab seinem Dasein einen höheren Schwung. Sein Drang in die Welt, nach einem viel bewegten Leben, das die Kraft erproben und Erfahrung erwerben läßt, gibt seinem Dasein den ungewöhnlichen Einschlag. Man kann sich einen solchen Mann

als Vater und Erzieher Friedrich Schillers denken. Von ihm empfing der Sohn den unbeugsamen Willen zum Wirken und zum Bilden und das unbeirrbare Gefühl der Pflicht, von ihm jene Kraft der Selbsttätigkeit, welche den Kampf mit der widerstrebenden Materie heroisch aufnimmt. Aber Gegenstand und Ziel des Strebens und Bildens hat sich gewandelt. Der praktische Sinn wurde Begeisterung für das Ideal. Die starke Innerlichkeit kam dem Sohne von der Mutter zu.

Neben dem durch das Leben hart geschmiedeten Manne steht die liebenswürdigste Frau, deren wahrhaft weibliche Seele durch die Not und das Leid ihres Lebens nur noch weicher und innerlicher wurde. Elisabeth Dorothea Kodweiß, die 1732 geboren wurde, stammte im Gegensatz zu ihrem Gatten aus einer Familie, die im Abstieg begriffen war. Von der Mutter her war fränkisches Blut in ihr. Ihre väterlichen Ahnen waren angesehene Bäcker und Bürgermeister in Marbach, wo ihr Vater Bäcker und Wirt zum goldenen Löwen war. Als Johann Caspar Schiller sie heimführte, war sie 16 Jahre alt, eine liebliche und herzgewinnende Erscheinung. Aber der Verfall des Familienvermögens, den unvorsichtige Unternehmungen des Vaters verursachten, brachte schon frühes Leid in ihr Leben. Der völlige Zusammenbruch der Familie erfolgte 1756. Die Sehnsucht nach dem Gatten, der allen Gefahren des Krieges ausgesetzt war, brachte neues Leid in ihre Seele. Zwei Kinder starben ihr früh, Louise dann in blühendem Mädchenalter. Das ungewisse Schicksal des ringenden Sohnes erfüllte sie mit Sorge und Furcht. Eine schmerzhafte und unheilbare Krankheit befiel die schwächliche Frau, die noch lange Jahre den kranken Gatten pflegen mußte. Aber all das Leid gewann nicht die Herrschaft über sie, denn in der eigenen Brust fand sie die Quelle der Hilfe: die Kraft der Entsagung und einen Gottesglauben, der in seiner Innerlichkeit fast mystisch war. Auch die treuliche Erfüllung ihrer Pflichten als Mutter und als Hausfrau hatte ein fast reli-

giöſes Gepräge. Während der Mann in die Weite ſtrebte, erfüllte ſie die Enge des Hauſes mit ihrer Güte. Ihre Hingabe an die Kinder bewahrte ihr ſelbſt die Kindlichkeit. Ihre geiſtige Bildung war nicht groß. Aber ſie hatte von Natur einen feinen und klugen Geiſt. Dieſe edle Frau war groß, ſchlank und wohl gebaut, ihre Haare waren ſehr blond, beinahe rot, die Augen etwas kränklich. Ihr Geſicht war von Wohlwollen, Sanftmut und tiefer Empfindung belebt, die breite Stirn kündigte eine kluge, denkende Frau an. Der Sohn hat nicht nur ihre Züge getragen, nicht nur die rötlichen Haare, die kränklichen Augen, die breite Stirn von ihr geerbt; die tiefe Innerlichkeit ſeines Weſens, die Weichheit ſeines Gemüts und die Feinheit ſeiner Empfindung machte ihn zum echten Sohne ſeiner Mutter. Ihre tiefe Religioſität aber wurde in ihm zur Anbetung des Ideals.

So waren die Eltern Friedrich Schillers. Johann Chriſtoph Friedrich Schiller wurde am 10. November 1759 zu Marbach geboren, wo er die erſten drei Jahre ſeines Lebens zubrachte. Das uralte Städtchen liegt auf einer Höhe am Neckar, inmitten einer lieblichen und reich geſegneten Natur. Da der Vater im Felde war, ſtand das Kind ganz unter dem Einfluſſe der Mutter; aber die Familie ging oft ins nahe Lager zu Vaihingen hinüber, und hier empfing der Knabe die erſten Eindrücke des bewegten Kriegs- und Lagerlebens, das er ſpäter in ſeiner Dichtung ſo lebendig wiedergab. Hier berührte ihn zuerſt der Geiſt des welthiſtoriſchen Dramas, den er in ſeine Dramen bannen ſollte. Drei Jahre nur blieb die Familie in Marbach. Zu Anfang des Jahres 1764 ſiedelte ſie nach Schwäbiſch Gmünd über und im gleichen Jahre noch nach dem nahen Lorch. Das Dorf liegt in dem engen Tale der Rems, das von dunklen Wäldern begrenzt wird. Die Natur hier iſt ernſter, ſchwermütiger als in dem lieblichen Neckartal. Der Knabe ſchweifte gerne in den Wäldern umher, wo ſich mit den Eindrücken einer erhabenen Natur die Eindrücke einer erhabenen Geſchichte

einten. Denn die Gegend ist von Denkmälern der glänzenden Hohenstaufenzeit erfüllt. Seine Erziehung kam nun in die Hände des Vaters, und ein strengeres Regiment löste die Weichheit und Güte der Mutter ab. Johann Caspar sah die Hauptaufgabe der Erziehung in der Erweckung des moralischen Sinnes, der auf dem Grunde eines starken Gottesglauben ruhen sollte. Er wollte aus seinem Sohne machen, was er selbst nicht hatte werden können. Als Ideal schwebte ihm ein Vetter, Johann Friedrich Schiller vor, ein sonderbarer Schwärmer, der studiert hatte und mannigfach schriftstellerisch tätig war. Die Veranlagung des jungen Friedrich schien ihm seinen Beruf vorzuzeichnen. Die religiöse Belehrung der Eltern fand in ihm den fruchtbarsten Boden. Darin zeigte er sich als ein echter Schwabe. Denn in Württemberg hatte die Reformation besonders starke Wurzeln gefaßt, und der Pietismus blühte hier auch in den Zeiten der Aufklärung. Nichts war ihm lieber, als wenn der Vater aus der Bibel las oder Gebete sprach. Sein Lehrer war der Pfarrer von Lorch, Philipp Ulrich Moser, dem Schillers dankbare Erinnerung ein Denkmal in den Räubern setzte. Von ihm empfing er den ersten Unterricht in Latein und Griechisch. Seine Predigt wirkte tief auf diese religiös gestimmte Seele. So war es nur natürlich, daß er selber Prediger werden wollte, und den Eltern konnte nichts lieber sein. Oft fing er selbst zu predigen an, stieg auf einen Stuhl und ließ sich von seiner Schwester ihre schwarze Schürze statt des Kirchenrockes umhängen. Dann mußte sich alles um ihn herum still und andächtig verhalten und ihm zuhören.

Aus dem Prediger wurde der Dichter. Seine Kanzel wurde das Theater.

Es war nicht etwa pietistische Frömmelei, die ihn befiel. Der Übermut seiner Streiche zeugt von dem Temperament der echten Jugend. Er hatte liebe und treue Gespielen: die Schwester Christophine, Friedrich Moser, den Sohn des Pfarrers, und Karl Philipp Conz, der selbst ein

bekannter Dichter wurde. Die Zeit in Lorch war ein echtes Idyll und der richtige Anfang für ein Dichterleben. Die Sorge waltete nicht im Haus, so sehr sich auch die Familie bei dem kleinen Solde des Vaters einschränken mußte.

Als aber der Herzog durch seinen Streit mit den ob seiner Verschwendung empörten Ständen in Geldnot geriet, blieb die Besoldung aus. Das kleine Vermögen schmolz rasch zusammen. Hauptmann Schiller mußte sich zu Ende des Jahres 1766 in die Garnison nach Ludwigsburg zurückversetzen lassen, wo das Leben billiger zu gestalten war. So griff zum ersten Male die Hand des Fürsten in Schillers Schicksal ein. In Ludwigsburg lernte nun der Knabe das wüste Treiben dieses Fürsten mit eigenen Augen kennen. Der Übergang aus dem friedlichen Dorf in die lärmende Residenz, aus der reinen Natur in die künstlichste Welt, geschah fast allzu unvermittelt.

Das Württemberger Versaille war eine Schöpfung des schwäbischen Herzogs Eberhard Ludwig, das er mit despotischer Gewalt aus der erpreßten und mißbrauchten Kraft seines Volkes geschaffen hatte. Mit gleichen Mitteln gab der Herzog Karl Eugen der jungen Stadt eine neue und glänzendere Gestalt, als er der Stuttgarter Residenz zum Trotz seine Hofhaltung nach Ludwigsburg verlegte. Mit den gleichen Mitteln wurde hier das prunkvolle Leben bestritten, das die letzten Schranken von Recht und Sitte niederbrach.

Karl Eugen, der 1728 geboren wurde, hatte die Regierung 1744 besser begonnen. Er kam aus der Schule Friedrichs des Großen und begann im Geiste seines Meisters mit der notwendigen Reform des Militärs. Aber was zuerst notwendig war, wurde bald zum Spiel und Zeitvertreib des prunkliebenden Despoten, und endlich zur Geldquelle für sein verschwenderisches Leben. Denn die Soldaten wurden an Frankreich verkauft, um — gegen Friedrich den Großen zu kämpfen. Das Volk wurde ausgepreßt und ausgesogen, damit der Herzog seinen üppigen Hofhalt be-

ſtreiten konnte. Feile Kreaturen fanden ſich zu ſolchem Dienſte genug. Das Württemberger Volk weiß von den Rieger, Montmartin und Wittleder zu erzählen. Als des Herzogs Gemahlin, eine Nichte Friedrichs des Großen, ihn verließ, fielen auch die letzten Zügel der Leidenſchaft, und deſpotiſche Willkür, die oft brutale Grauſamkeit war, bezeichnete ſeine Regierung. Sein Ideal war nicht Friedrich der Große, ſondern der Sonnenkönig von Frankreich. Sein Ziel war: ſeinem Hofe den Glanz von Verſaille zu geben. Alle Künſte wurden zu ſolchem Zwecke aufgeboten, aber nicht aus Liebe zur Schönheit, ſondern zum Prunke, nicht um dem Leben die Weihe zu geben, ſondern die dekorative Wirkung. So entſtanden die Luſtſchlöſſer und Theater, in denen italieniſche Opern und Ballette den verwöhnteſten Sinnen ſchmeichelten. Die größten Künſtler Frankreichs und Italiens wurden in den Dienſt des Herzogs gezogen. Sein Leben war ein ewiges Feſt von unerhörter Üppigkeit, deſſen Koſten von dem Volk aufgebracht werden mußten. Als der Landtag Widerſpruch wagte, hob ihn der Herzog auf. Als die empörten Stände ſich um Hilfe an den Kaiſer wandten, verließ der Herzog die ungehorſame Reſidenz und verlegte ſeinen Hof nach Ludwigsburg.

Der Herzog, der damals im beſten Mannesalter ſtand, war eine ſtattliche Erſcheinung und perſönlich ein leutſeliger Herr mit Anwandlungen von Wohlwollen und Güte, aber grauſam und hart, wenn ihn ſein Temperament fortriß. Ihm fehlte die Bildung, welche dem Charakter die Stetigkeit verleiht. Er war nicht ohne Geiſt und Geſchmack, aber überall blieb er an der Oberfläche und dem Scheine der Dinge haften. Denn die maßloſe Eitelkeit ließ ihn alles nach der dekorativen Wirkung betrachten, in die er ſeine Perſönlichkeit ſtellte. Auch was er dem Lande Gutes tat, ſollte ihn beleuchten. Er kannte den Eigenwert der Menſchen und der Dinge nicht. Alles ſchien nur für ihn da zu ſein. Die einzige Entſchuldigung für ihn iſt, daß er es nicht ſchlimmer trieb als die andern Fürſten. Es war die Zeit

der fürstlichen Willkürgewalt. Friedrich der Große, der diese Gewalt nicht mißbrauchte, stand einsam da.

Der Glanz der Residenz mußte wohl den Knaben blenden, der aus dem idyllischen Dorfe kam. Der allzu unvermittelte Gegensatz der eignen Existenz mit dem Prunke des Hofes ist es vielleicht gewesen, der ihm in jener Zeit die Stimmung der Melancholie erweckte. Er erging sich damals in Klagen über das Schicksal und über die tiefumnachtete Zukunft.

Die Offiziere hatten mit ihren Familien freien Eintritt in das Opernhaus. Friedrich glaubte sich von den italienischen Opern und Balletten in eine Feenwelt versetzt, und schon zeigte sich die künstlerische Nötigung, den lebhaften Eindrücken Gestalt zu geben. Hatte er bisher den Prediger auf der Kanzel gespielt, so spielte er nun Theater. Aber er war, so berichtet Christophine, kein vortrefflicher Spieler. Er übertrieb durch seine Lebendigkeit alles. In den Spielen mit seinen Kameraden gab er den Ton an. Die Jüngeren fürchteten ihn, den Älteren und Stärkeren imponierte er, weil er niemals Furcht zeigte. Unter den Spielgesellen waren nur wenige seine vertrauten Freunde, aber an diesen hing er mit einer Anhänglichkeit, der er jedes Opfer bringen konnte. Sein vertrautester Kamerad war Wilhelm von Hoven, wie er selbst der Sohn eines Hauptmanns, wie er selbst in dörflicher Stille aufgewachsen und für den geistlichen Beruf entschieden.

Mit Hoven zusammen besuchte Schiller die Lateinschule, welche für die Württemberger Pfarrer die erste Station ihres Bildungsganges war. Erst wenn sie die drei Klassen dieser Schule durchlaufen und den Erfolg des Unterrichtes durch mehrfache Landexamina in Stuttgart bewiesen hatten, gingen sie in die niedere Klosterschule über. Von dort führte sie dann der Weg durch die höhere Klosterschule in das Tübinger Stift. — In dieser Lateinschule waren Latein und Religion die Hauptfächer des Unterrichts, wozu in der dritten Klasse Griechisch und etwas Hebräisch kam. Die

Oberaufsicht über die Schule hatte der Ludwigsburger Spezial-Superintendent Zilling, ein intoleranter, fanatischer Eiferer gegen die Sünde der weltlichen Lust. Die Lehrer waren nicht geeignet, dem werdenden Dichter die Schule lieb zu machen. Die herz- und geistlose Erziehung, die Schiller später beklagte, hat auf dieser Schule eingesetzt. Aber durch Fleiß und leichte Auffassungsgabe erwirkte Schiller in den Landexamen die Bestätigung, daß er auf dem Pfade der Wissenschaft nicht ohne Glück vorwärtsschreite.

Die Lateinschule gab ihm den ersten Anstoß zur Produktion, die freilich unselbständig und lateinisch war. Es ist charakteristisch, daß die Antike, wenn auch in ihrer äußerlichsten Gestalt, schon die ersten Erzeugnisse Schillers prägte. Zwei Neujahrswünsche in lateinischer Prosa von 1769 und 1771, deren erster die Übersetzung eines nicht von Schiller herrührenden Gedichtes ist, zeigen den Fortschritt des Schülers von einem ganz unbeholfenen und elementaren Latein zu einer durch die Lektüre der Dichter freier gewordenen Sprache. Das Carmen aber, mit dem Schiller im Auftrag der Schule dem Dekan Zilling am 28. September 1771 für die Bewilligung von Herbstferien dankte, ist in der Überlieferung Schillers erstes Gedicht, das er selbständig verfaßte. Die gewandten Distichen bestreiten freilich ihre Bilder und Wendungen aus der Lektüre der lateinischen Dichter, Ovid, Vergil, Horaz, Tibull, Properz. Auch das lateinische Begrüßungsgedicht auf den Antritt des neuen Oberpräzeptors Winter hatte Schiller zu verfassen. Nur ein Pentameter ist davon erhalten: ver nobis Winter poliiciturque bonum: und der Winter verspricht uns einen guten Frühling. ...

Das erste Gedicht in deutscher Sprache aber entstand aus freiem Trieb und tieferem Anlaß. Am Tage vor der Konfirmation, die am 26. April 1772 stattfand, gab der Knabe seiner religiösen Empfindung bei der Aufnahme in die Kirche poetischen Ausdruck. Das Gedicht ist nicht erhalten, aber sein religiöser Anlaß ist bedeutsam, und es ist

anzunehmen, daß es nach dem Vorbilde Klopstocks gefertigt war. Dieser Dichter der Religion hatte in Schwaben und damals gerade in Ludwigsburg einen begeisterten Apostel: den Dichter Schubart. Klopstocks Name war auf aller Lippen. Er war der Befreier lang unterdrückter Gefühle, der Erwecker schlummernder Gedanken, der Erfüller tief empfundener Bedürfnisse. Die religiöse Stimmung im Hause hatte den jungen Schiller hinreichend vorbereitet, sich für Klopstocks religiöse Dichtung, den Messias, die Oden, die Dramen zu begeistern. Als das Theater in Ludwigsburg seine Phantasie erregte, dichtete er in seinem 13. Lebensjahre nach Klopstocks Vorbild biblische Dramen: ein Märtyrerdrama „Die Christen" und ein Tyrannendrama „Absalon", von denen nur die Namen überliefert sind.

So war die Religion die erste Quelle seiner Dichtung, und der Religion wollte er sein Leben weihen. Die Zeit war da, wo er sich zur Vorbereitung für das Studium der Theologie in eine niedere Klosterschule begeben sollte. Da gab die despotische Willkür seines Fürsten seinem Schicksale eine gewaltsame und entscheidende Wendung.

Auf der Solitüde

Der Herzog Karl Eugen begann sich im Streite mit den Ständen auf sein besseres Selbst zu besinnen. Das Übermaß der Kraft war abgeschäumt. Es regte sich das Bedürfnis nach einem reicheren Gehalt des Lebens. Was den Warnungen unerschrockener Männer und der Stimme des eigenen Gewissens nicht gelungen war, das gelang jetzt dem Einfluß einer Frau, deren Namen fast mythischen Klang bekommen hat: Franziska von Hohenheim. Sie stammte aus dem Geschlecht der Bernerdin und war kaum 16jährig einem brutalen Manne, dem Baron von Leutrum, angetraut worden. Ihre kühle Anmut und mädchenhafte Unerfahrenheit reizte den Herzog. Sie folgte ihm 1772 auf sein Lustschloß, die Solitüde. Der Kaiser erhob sie zwei

Jahre später zur Reichsgräfin von Hohenheim, und 1785 erfüllte der Herzog sein Heiratsversprechen, womit er sie zur Herzogin von Württemberg machte.

Franziska wurde des Herzogs guter Engel. Sie war nicht schön, aber eine natürliche Anmut gewann ihr die Herzen, und ihre echt weibliche Klugheit wußte den Herzog zu fassen. Sie vermied scheinbar jede Einmischung in die Staatsgeschäfte und lenkte den Fürsten doch mehr, als er selbst, vielleicht mehr, als sie selbst es ahnte. Schon ihr Dasein wirkte wohltätig auf ihn. Die Reinheit ihres Wesens läuterte ihn merklich. Es war das erste Mal, daß die Liebe ihm nicht allein von den Sinnen kam. Er begann mit dem Zauber ihres Wesens auch den Reiz der Einfachheit zu empfinden. Die Opfer, die er seinem Volke auferlegte, wurden geringer. Wo seine Hand noch Wunden schlug, wußte die ihrige zu heilen. Ein Sündenbekenntnis und Versprechen künftiger Besserung, das der Herzog 1778 von den Kanzeln herab verkünden ließ, ist ein schönes Zeugnis für Franziskas wohltätigen Einfluß. Der Herzog wurde gewiß kein anderer Mensch. Aber seine Tyrannei nahm eine Richtung, die nicht nur dem eigenen Lebensgenuß diente. Der tyrannische Ausbeuter seines Volkes wurde der tyrannische Erzieher seines Volkes. Die Pädagogik, welche im 18. Jahrhundert als eine Kunst betrieben wurde, nahm bei dem Despoten, der allem die Form seines Willens geben mußte, die Gestalt einer Leidenschaft an. Auch seine pädagogische Tätigkeit, die nun sein Leben auszufüllen begann, sollte seiner eigenen Persönlichkeit einen neuen Glanz verschaffen und ihm Diener und Beamte zeugen, welche blinde Werkzeuge seines selbstherrlichen Willens waren. Aber dieser Wunsch brachte seinem Lande Segen. Die Bildung des Volkes griff um sich, und aus der Schule des Herzogs gingen tüchtige Beamte und Gelehrte hervor.

Die Schule, auf die nun Friedrich Schiller nach dem Willen des Fürsten kam, war aus kleinem Anfang entstanden. Der Herzog hatte seine pädagogische Tätigkeit da-

mit begonnen, daß er im Jahre 1770 einige Soldatensöhne auf die Solitüde berief, um sie im Garten- und Baufach und auch für Ballett und Musik ausbilden zu lassen. Indem diese Ausbildung noch über andere Handwerke und Künste erweitert wurde, entstand das militärische Waisenhaus. Bald wollte der Herzog sich nicht nur Handwerker und Künstler für seine Zwecke heranziehen. Auch die Offiziere und Beamten sollten seine Kreaturen sein. Darum gründete er 1771 die militärische Pflanzschule, welche die Söhne der Offiziere und Adligen zur Erziehung aufnahm. Während das militärische Waisenhaus einging, blühte die Pflanzschule rasch empor. Die steigende Zahl der Zöglinge machte eine Erweiterung der Organisation notwendig. Der Herzog wollte die Eleven nach Empfang des elementaren Unterrichtes nicht den Gymnasien und Universitäten überlassen. Auch die Gelehrten seines Landes sollten ihm ihre Ausbildung verdanken. Die Pflanzschule wurde im März 1773, kurz nachdem Schiller sie bezogen hatte, zur Herzoglichen Militärakademie, welche nun auch die Fakultätsausbildung der Universitäten übernahm. Als die Akademie 1775 von der Solitüde nach Stuttgart verlegt wurde, gesellte sich der juristischen Abteilung auch eine medizinische Abteilung zu. Nur die Theologie blieb ausgeschlossen. Im Dezember 1781 erhob der Kaiser sie unter dem Namen Hohe Karlschule zum Rang einer Universität. Damals war Schiller nicht mehr auf ihr. Man darf ihn also nicht einen Karlschüler nennen. — Als sich der zum Schulmeister gewordene Tyrann für seine militärische Pflanzschule begabte Offizierssöhne zur Aufnahme empfehlen ließ, wurde ihm auch der Name Friedrich Schillers genannt, der damals die theologische Laufbahn beginnen wollte. Hauptmann Schiller wurde aufgefordert, den Sohn zu kostenloser Erziehung und späterer Versorgung dem Herzog zu überlassen. Der Hauptmann versuchte auszuweichen: die herzogliche Schule befasse sich doch nicht mit theologischer Ausbildung. Aber der Herzog bestand auf seinem Willen: so solle der Knabe

das Studium der Jurisprudenz ergreifen. Da die fürstliche Ungnade drohte, mußte der Vater nachgeben. Mit zerrissenem Gemüt entsagte der junge Schiller seinem liebsten Traum und zog am 16. Januar 1773 zur Solitüde hinauf. Die Laune des Fürsten hatte das Idyll seiner Kindheit zerstört und gab seinem Leben eine gewaltsame Wendung.

Die Solitüde, die Friedrich Schiller nun bezog, war als Lustschloß des Herzogs im Rokokostil auf einsamer Höhe inmitten einer Waldlichtung angelegt. Die weite Aussicht über die mit Feldern und Wäldern, Dörfern und Städten geschmückte Ebene mußte den Knaben, dem alles Leben noch wie diese Ebene zu Füßen lag, eine unendliche Sehnsucht erwecken und das Gefühl noch erhöhen, daß diese Anstalt ein Gefängnis war. Er wurde aus dem von Elterngüte erwärmten Haus in ein unpersönlich kaltes Element versetzt. Ein seinem Wesen fremder Beruf wurde ihm aufgezwungen. Hier sollte er zu einem willfährigen Werkzeug des Fürsten geknetet werden. Der Fürst aber brauchte Menschen, denen der eigene Wille gebrochen war, denen der eigene Wert als Persönlichkeit genommen war. Der Grundsatz der herzoglichen Pädagogik war, daß Individualität bei seinen Zöglingen nicht zu dulden sei. So war die Erziehungsanstalt in Wahrheit eine Kaserne, in der auf Kommando gelernt, gebetet, gegessen und geschlafen wurde. Die Uniform der Eleven bezeichnete schon äußerlich diese maschinenhafte Gleichheit, in der nur eine Unterscheidung waltete: die Adligen und Bürgerlichen waren beim Essen, Schlafen und Baden streng voneinander getrennt. Innerhalb der Bürgerlichen wurden wieder die Offiziers- und Honoratiorensöhne von den „Künstlern" unterschieden, die gleich den Handwerkern gehalten wurden. So war die Schule ein treuer Spiegel der nach Rang und Stand geteilten Welt, und hier sah der junge Schiller jene Schranken zwischen Mensch und Mensch errichtet, die er selber dann niederreißen half.

Den Adligen aber wie den Bürgerlichen verlief das Leben

auf der Solitüde in dem ewig gleichen Geleise einer bis auf die Minute festgelegten Ordnung, in den Fesseln unzähliger und kleinlicher Vorschriften, unter den Augen einer alles überwachenden und nie aussetzenden Aufsicht. Der Herzog selbst griff mit immer neuen Maßregeln und Tagesbefehlen in den mechanischen Ablauf der Erziehung ein. Er allein hatte das Recht zu strafen und zu belohnen. Der Intendant der Anstalt war Christoph Dionysius Seeger, der es vom einfachen Soldaten bis zum Generaladjutanten des Herzogs gebracht hatte, ein tüchtiger, aber pedantischer Mann, der nur einen Eifer hatte: dem Herzog durch die strenge Zucht der Zöglinge zu gefallen. Majore, Hauptleute, Leutnants und Unteroffiziere folgten in militärischer Rangabstufung als die Vorgesetzten der Zöglinge. Oft wurden Knaben von rohen Aufsehern hart behandelt und nebenher zu gemeinen Verrichtungen gebraucht. Die Unfähigkeit dieser Aufseher, ein reines Urteil über die Fähigkeit und Moralität der Zöglinge fällen zu können, nährte ein dumpfes Gefühl erlittener Ungerechtigkeit. Die Knaben waren zu 50—60 in Abteilungen zusammengeschlossen, von denen jede einen gemeinsamen Schlafsaal innehatte. Sie standen gemeinsam auf, machten unter Aufsicht Betten, Anzug und Frisur zurecht und marschierten in Reihen, Adlige und Bürgerliche getrennt, zum Rapport, zum Frühstück. Jede Bewegung war ihnen vorgeschrieben. Die Unterrichtsstunden dauerten Vormittags von 7—11; dann widmete man sich unter Aufsicht von 11—12 der „Propreté," auf welche das Hauptaugenmerk gerichtet wurde. An dem Mittagsmahl, bei dem Adlige und Bürgerliche getrennt saßen, nahm oft der Herzog in höchst-eigener Person teil, wobei er selbst das Kommando zum Essen gab. „Es macht einen besondern Eindruck aufs freie Menschenherz, die jungen Leute alle beim Essen zu sehen. Jede ihrer Bewegungen hängt von dem Winke des Aufsehers ab. Es wird einem nicht wohl zumute, Menschen wie Drahtpuppen behandelt zu sehen", so schrieb Charlotte von Lengefeld nach einem Be-

ſuche der Anſtalt. Nach dem Mittagsmahl wurden die Eleven von Aufſehern ſpazieren geführt; von 2—6 Uhr war wieder Unterricht. Nach einer Stunde der Erholung wurde zu Abend gegeſſen. Gleich darauf marſchierte man in die Schlafſäle und löſchte das Licht. Dies unerträgliche Einerlei der Tage wurde durch keinen Urlaub und keine Ferien unterbrochen. Der Beſuch der Eltern durfte nur am Sonntag zur beſtimmten Stunde unter Aufſicht empfangen werden. Briefe wurden ſtreng kontrolliert. Die Zöglinge ſollten ihren Eltern entfremdet werden, damit der Herzog ihr Vater und die Anſtalt ihre Heimat ſcheine. Nur die theatraliſchen Aufführungen und Feſtakte brachten an einigen Tagen des Jahres erſehnte Abwechſlung. Denn an Stelle des militäriſchen und höfiſchen Schaugepränges mißbrauchte nun der Herzog die ihm anvertraute Jugend zu pompöſer Repräſentation. Die Geburtstage des Herzogs und Franziskas wurden mit feierlichen Schulfeſten begangen. Die öffentlichen Prüfungen gaben dem Herzoge die erwünſchte Gelegenheit, ſich vor der Welt im Glanze ſeiner Schöpfung zu ſonnen. Aller Prunk des Hofes aber wurde am Stiftungstage der Anſtalt entfaltet, der nach den öffentlichen Prüfungen gefeiert wurde. An dieſem Tage nahm der Herzog in Gegenwart des ganzen Hofſtaates und vieler Gäſte die Parade über die Zöglinge ab, worauf die Preisverteilung erfolgte. Die adligen Preisträger durften dem Herzog die Hand, die bürgerlichen den Rockflügel küſſen. Schiller hat nur einmal dieſe hohe Gnade genoſſen. Theater und Ballettaufführungen der Eleven gaben dem glanzvollen Tage einen würdigen Abſchluß.

Solch öffentliche Schauſtellung trug den Ruhm des Herzogs weit über die Grenzen ſeines Landes; man pries ſeinen Geiſt und ſeine wahrhaft väterliche Güte. Man beneidete ſeine Söhne um ſolchen Wohltäter. Die Zöglinge ſelbſt wurden angehalten, dem Herzog ihre unerſchöpfliche Dankbarkeit für ſo viel unverdientes Glück in niedrigſter Schmeichelei und devoteſter Ehrenbezeugung zu bekunden. In Wahrheit

stöhnten sie unter dem unerträglichen Joch und ersehnten den Tag der Befreiung aus dem goldenen Gefängnis, das Schubart eine Seelenfabrik und Sklavenplantage nannte.

Es kann aber nicht geleugnet werden, daß die wissenschaftliche Ausbildung auf dieser Anstalt besser organisiert und umfassender war als auf den Landesschulen. Die Knaben sollten für das praktische Leben herangebildet werden, wonach sich der Geist des ganzen Unterrichtes bestimmte. Latein und Griechisch wurde weniger der Sprache als der Lektüre wegen betrieben. Schiller beklagte es freilich später, daß er sich dadurch eine allzu geringe Kenntnis der alten Sprachen angeeignet habe. Größeres Gewicht wurde auf Französisch, Geschichte, Geographie und Mathematik gelegt, während der deutsche Unterricht sehr vernachlässigt wurde. Diese Fächer machten das gemeinsame Studium aller Zöglinge aus. Dazu trat frühzeitig die Berufsausbildung in einem Fache. Schiller mußte schon ein Jahr nach seinem Eintritt juristische Kollegien hören, denen er keinen Geschmack abgewinnen konnte. Die allgemeine und berufliche Ausbildung aber hatten eine gemeinsame Grundlage in dem eifrig betriebenen Studium der Philosophie, welche bei dem so viel umfassenden Unterricht vor Zersplitterung bewahrte und das geistige Band herstellte. Der Geist der herzoglichen Schule war hierin sehr modern, denn die Philosophie war im Jahrhundert der Aufklärung nicht nur der Mittelpunkt, sondern auch der Brennpunkt aller geistigen Interessen. Sie schloß die Erkenntnisse der Einzelwissenschaften, die sich gerade in diesen Zeiten ungeheuer ausbreiteten, zu einer Weltanschauung zusammen. Die Philosophie freilich, die auf der Schule des Herzogs gelehrt wurde, war zunächst nicht das gewaltige System von Leibniz, sondern die Schulphilosophie, welche Wolff aus diesem System gemacht hatte, eine Philosophie, welche den Verstand durch Definitionen und Distinktionen zum logischen Denken dressierte. Die rein begrifflichen Formeln dieser Disziplin mußten einen dichterisch gestimmten Geist abstoßen.

Es ist nicht verwunderlich, daß Schiller, wie in den übrigen Fächern, so auch in der Philosophie nur ein mittelmäßiger, ja schlechter Schüler war. Die Vielseitigkeit der Ausbildung, die sich die andern Eleven erwarben, ging überhaupt für ihn verloren. Ein Kommandowort konnte den innern Kreislauf seiner Ideen nicht fesseln. Was ihn aber besonders von dem wissenschaftlichen Studium abzog und ganz in Anspruch nahm, das war die Poesie, zu der er gemeinsam mit gleichgestimmten Freunden aus den engen Schranken seines Daseins flüchtete.

Schillers Kameraden, wie sie sich in der Seele des Dichters spiegelten, sind durch seine eigenen Schilderungen bekannt, sowie die Berichte der Kameraden auf Schiller selbst ein charakteristisches Licht werfen. Der Herzog nämlich, der sich seiner Söhne nicht ganz sicher fühlte, griff zu einem verwerflichen Mittel der Jesuitenpädagogik, um die Gesinnung der Eleven zu erfahren. Am 29. Januar 1774 stellte er an die Abteilung Schillers die verfängliche Frage: „Welcher ist unter Euch der geringste?" Die Antwort lautete einstimmig: Karl Kempff. Schiller antwortete in lateinischen Distichen, welche seine peinliche Empfindung ob der gestellten Frage nicht unterdrückten und auf Besserung des armen Sünders Hoffnung gaben. Im gleichen Jahre verlangte der Herzog, daß die Eleven sich selbst und ihre Genossen nach einem vorgeschriebenen Schema schildern sollten, welches das Verhältnis zu Gott, dem Fürsten, den Vorgesetzten, Lehrern und Genossen, die Tugenden und Schwächen und die Lieblingsbeschäftigung eines jeden enthielt. Schiller begann seinen Bericht mit dem Geständnis, wieweit eine solche Aufgabe seine Kraft übersteige, aber der gnädige Wille des heiligen und besten Fürsten müßte erfüllt werden. Die Schilderungen, die Schiller von seinen Kameraden entwarf, sind durch scharfe Beobachtung einzelner Charakterzüge ausgezeichnet und erhalten durch Gegenüberstellung und Vergleich der Charaktere eine fast dramatische Lebendigkeit. Die Schilderung seiner selbst aber streut dem durchlauch-

tigsten Herzog verstimmenden Weihrauch. Da nannte sich Schiller selbst leichtsinnig und übereilend, eigenwillig, hitzig und ungeduldig, doch ist er sich der Aufrichtigkeit und Treue und eines guten Herzens bewußt. Daß er seine schönen Gaben nicht nach Pflicht angewendet habe, sucht er mit der Schwachheit seines Leibes zu entschuldigen. Die Verzeihung und die Gnade des Fürsten wird alle seine Kräfte anspannen, damit er einst durch die Wissenschaft der Rechte seinem Fürsten dienen kann. Weit glücklicher freilich würde er sich halten, wenn er solches als Gottesgelehrter ausführen könnte. Jedoch unterwerfe er sich ganz dem Willen seines weisesten Fürsten.

Schiller selbst wurde von seinen Genossen so verschiedenartig geschildert, daß man sich kaum ein Bild daraus zu machen vermag. Die einen rühmen seinen lebhaften, aufgeweckten Geist und seinen natürlichen Witz und halten ihn großer Bewegungen fähig, andere nennen ihn schwermütig und eingezogen und veränderlich in seiner Stimmung. Viele treffen sich im Preise seiner Güte, Aufrichtigkeit und Treue. Die meisten geben als seine Lieblingsbeschäftigung die Dichtkunst an. Seine Hauptneigung geht mit allem Eifer auf die Poesie, und nichts ist imstande, ihn davon abzubringen. Zur Tragödie zeigt er den größten Geschmack, so daß er schon oft gesucht hat, für sich selbst etwas zu unternehmen.

So berichtet Hoven, der schon vor Schiller auf die Solitüde gekommen war und nun dem Freundesbunde angehörte, den die gemeinsame Begeisterung für Poesie zusammenschloß. Andere Glieder der dichtenden Genossenschaft waren: Georg Friedrich Scharffenstein, ein Goldschmiedssohn aus Mömpelgard, und Johann Wilhelm Petersen, ein Predigerssohn aus Bergzabern. Schiller gab den Ton auf seiner Harfe an. Neigung für Poesie beleidigte zwar die Gesetze des Institutes und widersprach dem Plane seines Stifters. „Aber Leidenschaft für die Dichtkunst ist feurig und stark wie die erste Liebe." Die Liebe war es freilich

nicht, welche den abgeschlossenen Knaben zur Dichtkunst trieb. Verhältnissen zu entfliehen, die ihm zur Folter waren, schweifte sein Herz in eine Idealenwelt aus. Die Dichtung ging nicht aus dem Leben hervor, sondern stellte sich dem Leben entgegen. Sie machte den süßen Traum der Freiheit zur Wirklichkeit. Leben und Kunst standen im Verhältnis von Gefangenschaft und Freiheit.

Die Welt der Ideale war für den religiös gestimmten Knaben die Welt seines Gottes. Religion war die Quelle seiner dichterischen Erhebung. Aber er schaute die Gottheit in der Natur an, die in all ihrer Schönheit sein Gefängnis umgab.

Ein neues Naturgefühl war zu Anfang des Jahrhunderts in die deutsche Dichtung gekommen, seit Leibniz die Augen für den Wunderbau der Welt geöffnet hatte. Gott wurde in seiner natürlichen Offenbarung gefeiert. Hatte Brockes ihn aus der Zweckmäßigkeit der Natur bewiesen, so wurde er von Haller, Kleist und Klopstock in der Erhabenheit und Schönheit der Natur gesungen. So preist nun auch der junge Schiller, dessen Phantasie noch durch die Psalmen der Bibel in gleicher Richtung angeregt wurde, die unendliche Natur als Spiegel Jehovas. Es ist die „Hymne an den Unendlichen", die unter diesem Titel und in veränderter Gestalt erst in der Anthologie auf das Jahr 1782 erschien und ursprünglich „Hymne an Gott" geheißen hat. In Rhythmus und Strophenform ist das Muster der Klopstockschen Oden deutlich erkennbar. Das begeisterte Gedicht hat noch Heinrich v. Kleist zur Nachbildung angeregt. Das Gedicht „Der Abend", in dem zu Klopstocks erhabener Weise die sanfteren Töne Ewalds von Kleist vernehmlich werden, betet in der Sonne das Werk ihres Schöpfers an. Alle Seligkeit der Natur entquillt ihrer himmlischen Liebe. Throne und Städte werden zu Staub, sie aber bleibt in der Höhe und lächelt der Mörderin Zeit. So beherrschte schon den jungen Schiller der Gedanke von Ewigkeit und Vergänglichkeit, der dann im „Spaziergang" das gleiche

Bild empfing: und die Sonne Homers, siehe, sie lächelt auch uns.

Waren Klopstocks Oden die Vorbilder solcher Gedichte, so machte auch sein Messias einen so tiefen Eindruck auf den jungen Dichter, daß nur ein eigenes Epos davon befreien konnte; doch ist von der epischen Dichtung „Moses" kein Rest erhalten.

Schon waren auch die Boten eines neuen Frühlings durch die ehernen Tore der Solitüde gedrungen. Die Jugend da draußen stürmte und drängte gegen alle Schranken der Konvention und alle Dogmen der Gesellschaft. Natur und Wahrheit stand auf ihrer Fahne. Sie kämpfte für die Freiheit der Persönlichkeit. Ihr Philosoph war Rousseau, ihr Dichter Shakespeare. Freiheit war die Form und der Inhalt ihrer Dichtung. Die Jünglinge in des Herzogs Schule, die unter dem Drucke des fürstlichen Despotismus und in den Fesseln einer atemraubenden Konvention seufzten, mußten bis in die Tiefen ihrer Seele erschüttert werden, als das neue Leben auch in ihre Mauern flutete, als sie den Ruf der Freiheit vernahmen und dem Befreier doch nicht die Hand zu bieten vermochten. Jede neue Dichtung, die als Kontrebande in ihre Hände kam, wurde mit Jubel aufgenommen. Gerstenbergs Ugolino, ein Vorbote der dramatischen Revolution, war auch für Schiller ein Bote kommender Befreiung. Die Darstellung despotischer Willkür in Lessings Emilia Galotti rief ihm das eigene Schicksal vor die Seele. Dann aber trat der Führer der Jugend, Goethe, in seinen Kreis. Der Götz von Berlichingen tönte wie der Sturmruf zur Freiheit an sein Ohr. Der große Mensch, der in einer kleinen Welt zugrunde geht, rief in ihm selbst alle Sehnsucht nach Freiheit und Kraftentfaltung wach. Sein Geist sprengte die Mauern, die ihn umschlossen. Was der Götz in ritterlichem Trotz bekämpfte, beweinte Werther in tatenlosem Leiden. Auch der Werther mußte den Jüngling packen, der selbst so grenzenlos an Gefühl und so eingeengt in der Kraft des Vollbringens

war. Niemand konnte beſſer als er dieſe totwunde Sehnſucht nach der Natur, dieſe ſchmerzliche Anklage gegen die menſchliche Geſellſchaft verſtehen. Dieſer Roman wurde von ihm und ſeinen Freunden verſchlungen und regte „gleich einem über das Meer fahrenden Sturm ihren Dichtungstrieb zu ſchwellenden Wogen auf."

Denn in all dieſen Dichtungen öffnete ſich ihnen nicht nur das reiche und bewegte Leben, das ihnen ſonſt verſchloſſen war, nicht nur die Liebe, die als gegenſtandsloſes Gefühl ſie beunruhigte. Es zeigte ſich ihnen der Weg künſtleriſcher Selbſtbefreiung, der nicht Flucht in eine Idealenwelt war. Das eigene Leid in eigener Sprache ſingen, der widerſtehenden Welt den Fehdehandſchuh werfen und in der Dichtung die verratene Natur wiederherſtellen, das wurde nun als Aufgabe von ihnen erkannt. Sie machten den Plan zu einem gemeinſamen Roman, einem zweiten Werther, der freilich ungeſchrieben blieb. Aber Schiller hätte in dieſen Tagen für einen tragiſchen Stoff mit Freuden alles hingegeben. Da las er in einem Zeitungsblatte die Nachricht von dem Selbſtmorde eines Studenten aus Naſſau, und dieſe wirkte ſo ſtark auf ſeine Phantaſie, daß er ſich den Vorgang mit all ſeinen Beziehungen ausmalte und zur Grundlage einer Tragödie machte. Das Trauerſpiel „Der Student von Naſſau", das im Jahre 1775 entſtand, iſt ſicherlich ein dramatiſcher Roman, ein zweiter Werther geweſen. Schiller hat es ſpäter bedauert, dieſe mißlungene Jugendarbeit frühe ſchon vernichtet zu haben, da er mehrere mit glühender Wärme des erſten Gefühls entworfene und ausgeführte Situationen vielleicht noch als Mann hätte benützen können.

Die Dichtung des Sturms und Drangs hatte den werdenden Dichter aus der idealen Welt Klopſtocks in das Leben der Wirklichkeit gerufen. Folgenſchwere Ereigniſſe machten ihn ganz zum Dichter der Räuber.

Da der wirtschaftliche Betrieb der ständig wachsenden Anstalt auf der einsam gelegenen Solitüde sich immer schwieriger gestaltete, gab der Herzog dem Wunsche seiner Untertanen nach und verlegte Residenz und Akademie nach Stuttgart. Am 18. November 1775 bezogen die Eleven ihr neues Heim in der Kaserne hinter dem herzoglichen Schloß. Dieser Umzug bedeutete gleichzeitig einen weiteren Schritt der Akademie zur Universität, denn jetzt wurde ihr eine medizinische Abteilung angegliedert. Auf die Aufforderung zu freiwilliger Meldung hin erklärte sich mit Hoven auch Schiller zu dem neuen Studium bereit. Die Jurisprudenz behagte ihm wenig. Die Medizin versprach ihm eine innigere Kenntnisnahme des Menschen und Einblick in die Natur, wonach er verlangte. Da sie damals im engen Zusammenhang mit der Philosophie das Geheimnis des Lebens zu ergründen suchte, schien sie mit der Poesie verträglicher zu sein als die Rechtswissenschaft. Albrecht von Haller zeigte der Welt, wie man Arzt und Dichter zugleich sein könne.

Wie die Dichtung des Sturms und Drangs, so trieb nun die Medizin den jungen Schiller aus dem Reiche der Ideen in die Grenzen der Erfahrung zurück. Ein geschärfter Blick in die menschliche Natur und eine feinere Auffassung aller individuellen Zustände blieb ihm als Gewinn dieses Studiums. Die Dichtung aber stellte auch weiterhin die Verbindung mit dem Leben her und brachte ihm Menschen und Schicksale nahe. Jetzt trat zum ersten Male der Abgott der jungen Generation, Shakespeare, vor seine Seele. In einer Unterrichtsstunde veranschaulichte sein Lehrer Jakob Friedrich Abel die philosophische Lehre vom Kampfe der Pflicht mit der Leidenschaft durch eine Stelle aus Shakespeares Othello. Schiller richtete sich auf und horchte wie bezaubert; mit ausdrucksvollster Sehnsucht trat er nach beendigter Stunde zu seinem Lehrer hin und bat um den

großen Dramatiker. Von Hoven tauschte er um seine Lieblingsgerichte die Wielandsche Shakespeare-Übersetzung ein. Aber Shakespeare ergab sich ihm nicht gleich. Seine Kälte und Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen, herzzerschneidende Auftritte durch einen Narren zu stören, die ihn bald da festhielt, wo Schillers Empfindung forteilte, bald da fortriß, wo das Herz so gerne stillgestanden wäre, empörte den sentimentalischen Jüngling. Durch die Bekanntschaft mit neueren Poeten verleitet, in den Werken den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflektieren, kurz das Objekt in dem Subjekt anzuschauen, war es ihm unerträglich, daß der Poet sich hier nirgends fassen ließ und Rede stehen wollte. Mehrere Jahre hatte er schon Shakespeare verehrt und studiert, ehe er sein Individuum lieb gewinnen lernte. Er war noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen.

Was Schiller bei Shakespeare nicht finden konnte, loderte ihm aus den Dramen seiner deutschen Jünger entgegen. Bei der Preisbewerbung, die das Hamburger Theater 1775 ausgeschrieben hatte, ging Klingers Drama „Die Zwillinge" als Sieger gegen Leisewitz' „Julius von Tarent" hervor. Beide Dramen, die das gleiche Motiv der Brüderfeindschaft behandelten, weckten die Begeisterung und den eigenen Dichtungstrieb Schillers und seiner Freunde. Klingers feuriges Temperament, das sich an Rousseaus Naturevangelium entzündete, und die weichere Gefühlsseligkeit im Julius von Tarent schien die Erfüllung dessen, was Schiller suchte. Während Hoven einen Roman à la Werther, Petersen ein weinerliches Schauspiel und Scharffenstein ein Ritterstück à la Götz von Berlichingen verfaßte, dichtete Schiller ein „dramatisches Stück tragischen Inhalts": Kosmus von Medici. Das Drama, dessen Stoff den Quellen seiner Vorbilder entnommen war, und das auch sein Motiv: den Kampf der feindlichen Brüder mit ihnen teilte, scheint besonders eine Nachbildung des Julius von Tarent gewesen zu sein. Es

soll echt tragische Szenen und vorzüglich schöne Stellen enthalten haben, wovon Schiller noch manches in die Räuber hinübernahm. Er vernichtete auch dieses Jugendwerk bald nach seiner Entstehung, weil er wohl deutlich fühlte, wie sehr es hinter Shakespeare, aber auch unter Gerstenbergs Ugolino, den Götz von Berlichingen und den Julius von Tarent gestellt werden müsse. Er verzweifelte an seiner Fähigkeit zum großen Drama und neigte sich wieder der Lyrik zu.

Auf diesem Gebiete erfüllte sich nun auch sein heißer Wunsch, gedruckt zu werden. Balthasar Haug, Professor der Philosophie und schönen Wissenschaften an der herzoglichen Akademie, der zur Hebung der schönen Literatur in Schwaben auf die Entdeckerjagd nach jung-schwäbischen Talenten ausging, nahm einige Gedichte seines Schülers in sein „Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen" auf und verhieß dem Jüngling, „der allem Anscheine nach Klopstocken liest, fühlt und beinahe versteht", zukünftigen Dichterruhm. „Der Abend," der 1776 erschien, steht allerdings inhaltlich und formal im Zeichen Klopstocks und Hallers. Aber das Gedicht des nächsten Jahrgangs, „Der Eroberer," läßt ganz neue Töne vernehmen. Die Gottheit hat sich aus dem Schöpfer der Natur in den furchtbaren Rächer der Unschuld gewandelt. Statt des Preises der Natur donnert nun der Fluch auf den herab, der die Natur schändet. Zum ersten Male lodert in dieser Verkündigung des jüngsten Gerichtes die Flamme der eigenen Empörung auf. Zum erstenmal überflutet der maßlose Freiheitsdrang des unterdrückten Genius alle Dämme von Form, Sprache und Anschauung. Das sind nicht die sentimentalen Töne, die der Hainbund gegen die Tyrannen hören ließ. Das ähnliche Erlebnis hat ihn zu seinem Landsmann Schubart hingezogen, der seinen Kampf gegen den Despotismus des Herzogs mit jahrelanger Kerkerhaft auf dem hohen Aßberg büßen mußte. Sein berühmtestes Gedicht „Die Fürstengruft" hat den jungen Schiller zu eigenen Gedichten be-

geistert. Von der „Gruft der Könige" sind nur wenige Verse überliefert:

„Jüngsthin ging ich mit dem Geist der Grüfte
. . . . . .
Schwerer murrt der Donner überm Tage,
Überstimmt das wilde Saitenspiel."

In der regellosen Ode „Triumphgesang der Hölle" zählte Satan all seine Erfindungen vom Beginn der Welt bis zur Gegenwart auf, und die übrigen Teufel fielen mit blasphemischen Chören ein. Das Glanzstück der satanischen Erfindungen wird der Tyrann gewesen sein.

Wie ein Gegenstück zum Eroberer erschien dann in Haugs Magazin 1777 als drittes Gedicht die schwungvolle Ode „Auf die Ankunft des Grafen von Falkenstein in Stuttgart". Es ist ein Begrüßungsgedicht an Kaiser Josef II., der unter jenem Namen die Militärakademie besuchte, und feiert in dem Kaiser einen Fürsten, der nicht Eroberer, sondern Menschenfreund ist.

Eine Erzählung Schubarts im schwäbischen Magazin: „Zur Geschichte des menschlichen Herzens" war es auch, welche Schiller den Stoff und Anstoß zu den Räubern gab. Es war im Jahre 1777, als er mit neuentflammter Lust zum Drama die Ausführung der Idee, die ihn begeisterte, begann. Aber er kam damals nicht weit damit. Das Studium der Medizin verlangte all seine Kraft und rang ihm den heroischen Entschluß ab, in den nächsten Jahren der Dichtung zugunsten der Brotwissenschaft zu entsagen. Es waren die Jahre 1778 und 79, in denen Schiller mit früh entwickelter Willenskraft die freiwillige Enthaltsamkeit durchführte.

Nur einige Gelegenheitsdichtungen, zu denen er von außen gezwungen wurde, entstanden in jener Zeit. Denn wenn die Poesie dem Ruhme des Fürsten und dem Prunke der Feste diente, dann widersprach sie den Gesetzen des Institutes nicht. So gab Schiller beim Namensfeste der

Frau Reichsgräfin von Hohenheim in einem Doppelgedichte den „Empfindungen der Dankbarkeit" Ausdruck, von denen die Akademisten und die jungen Damen der unter Franziskas Obhut stehenden École des Demoiselles gegen ihre Wohltäterin beseelt waren. Der Überschwang dieses Hymnus auf das Idealbild der Tugend ist nicht nur aus dem Wunsche zu erklären, dem Herzog zu gefallen. Die Zöglinge der Akademie mußten ja für diese anmutige und liebenswürdige Frau schwärmen, denn sie war von allen weiblichen Wesen, die ihnen in der Akademie vor Augen kamen, das einzige, das noch nicht aufgehört hatte, interessant zu sein.

Ein höfisches Fest veranlaßte Schiller zu allerlei Inschriften auf die Tugenden der Gräfin. Zu ihrem Geburtstage verfaßte er „gnädigst befohlener Maßen" eine allegorische Komödie. Den Geburtstag des Herzogs feierte er mit einem Spiele „Der Jahrmarkt", „das schon den genialischen Kopf verriet, der mit Proteus' Zauberkraft sich in alle Formen zu wandeln weiß."

Das alles aber waren gnädigst befohlene Arbeiten, bei denen der innere Trieb nicht beschäftigt war. Sie widersprachen darum auch nicht dem Gelübde dichterischer Enthaltsamkeit in diesen Jahren, welche dem Fachstudium gewidmet sein sollten. Doch waren gerade diese Jahre auch für den Dichter nicht verloren. Denn neue Erlebnisse und Eindrücke führten seine innere Entwicklung weiter, und mit dem zunehmenden Reichtum an Ideen und Erfahrungen reifte er gerade in diesen Jahren dem Werke entgegen, das ihm innere Erlösung war und zur äußeren Erlösung wurde.

Es sind Jahre der geistigen Befreiung und der Erkenntnis. Die Ideale der Knabenzeit fallen, und neue Ideale stellen sich vor seine Seele; aber er ringt sich unter Schmerzen zu der Erkenntnis durch, daß die Ideale in dieser Welt keinen Platz haben. Schwermut beschattet seine Seele. Dann aber nimmt er den Kampf auf gegen das, was den Idealen

entgegensteht und verkündet ein neues Evangelium von Freiheit und wahrem Menschentum.

Klopstocks Glanz erbleicht in diesen Jahren. Denn gestaltlose Idealität konnte seinen Geist nicht mehr nähren, religiöse Begeisterung ihn nicht mehr befriedigen. Er liebte jetzt die Dichter der Schwermut. Oft schwärmte er am vergitterten Fenster über seinen Lilien, die er in Scherben zog, stundenlang in den Gefühlen, die Millers Klostergeschichte, der Siegwart, ihm erweckte. Youngs Nachtgedanken entsprachen seiner eigenen Stimmung, Ossians Klagen riefen seine Sehnsucht nach versunkenen Heldenzeiten wach. Die ursprüngliche Natur, die nun verschwunden schien, trat ihm in den englischen und schottischen Weisen entgegen, die Ursinus auf Herders Ruf gesammelt hatte, sowie aus den volkstümlichen Dichtungen der Bürger und Maler Müller. Es entsprach seiner Abwendung vom reinen Idealismus, daß ihn nun Wielands graziöse Gedichte, die sich ebenfalls in die Akademie eingeschlichen hatten, von dem Recht der Sinnlichkeit überzeugten und seinen Drang nach dem Leben erhöhten. So war sein Weg von Klopstock zu Wieland der Weg einer inneren Entwicklung. Erst jetzt wurde er sich ganz des eigenen Schicksals bewußt, und das Gefühl verletzter Menschenwürde erwachte in ihm. Er war für Rousseau, den Propheten des jungen Geschlechtes, reif geworden. Ideale, die nicht sind, die werden sollen, treten vor seine Seele. Nicht Gott in der Schöpfung anbeten, Gott in der Schöpfung herstellen, Gott in der Menschheit herstellen, das kommt als ein Traum der Zukunft über ihn. Was das junge Geschlecht zu Rousseau getrieben hatte, war in ihm selbst zum persönlichen Erlebnis geworden. Die Würde des Menschen war in ihm verletzt, die Natur verlangte in ihm ihr ewiges Recht. So wurde er ein Jünger und Apostel des Philosophen, der von der Rückkehr zur Natur die Erlösung und Wiedergeburt der Menschheit erwartete.

Rousseau selbst hatte in Plutarch seinen Lehrer und Tröster

verehrt. Plutarch hatte einer entarteten Welt die Bilder großer Männer des Altertums als Ideale hingestellt, damit sich die gesunkene Menschheit an ihnen wieder aufrichte. Der Atem der Freiheit wehte dem gefangenen Dichter aus seinem Plutarch entgegen. Dieser befruchtende Geist, der so viele Geistesvermögen in allen Arten des Daseins hervorrief, da er in echt menschlichem Sinne alle Individuen in ihrer Natürlichkeit ergreift, während die richtende Wage der Wahrheit und Güte in der harmonisch gebildeten Seele niemals schwankt, hob Schillers Vorstellungsart zu Größe und Erhabenheit. Die engen Weltbande, die ihn umgaben, wurden durch die Bilder der Vorzeit gesprengt. „Der erhebt über diese platte Generation und macht uns zu Zeitgenossen einer besseren kraftvolleren Menschenart." Plutarch gab ihm den Maßstab, mit dem er die Menschen richtete. Das werdende Räuberdrama legte von Rousseau und Plutarch Zeugnis ab.

Nie aber hätten die Dichter und Denker ihn so von der Flucht aller Größe überzeugen können, nie wäre ihm die Notwendigkeit der Menschheitserlösung mit so gebieterischer Gewalt aufgegangen, wenn es ihm nicht ein eigenes Erlebnis offenbart hätte, ein Erlebnis, das ihm die Welt so zeigte, wie sie ist, und ihn mit der Weihe des echten Leides adelte.

Seine hochgestimmte Seele empfand den Zwang zu grenzenloser Hingebung, die das arme Leben zur Poesie und die eigene Person zum Helden erhob. Die Welt, die ihn einschloß, war von den Banden des Blutes losgelöst. Kein weibliches Wesen zog den erwachenden Trieb auf sich. Die Freundschaft mußte ihm alles ersetzen und alles sein. Die Dichter dieser empfindungsseligen Zeit hatten der Freundschaft die Farbe schwärmerischer Liebe gegeben. Im Bunde der Seelen fühlten sie mystische Vorbestimmung. Die Freundschaft wurde ihnen zum Zweck des Daseins; man lebte in dem Freunde erst das wahre Leben. Es war natürlich, daß der junge Schiller die erste Jugendfreundschaft wie eine

erste Liebe empfand. Er war aber auch in seiner Freundschaft schöpferisch. Er mußte den Menschen, den er liebte, so sehen, wie er ihn sehen wollte. Was von gährendem Gefühl und gegenstandslosem Traum in ihm selber war, das trug er auf ihn hinüber, und so formte er sich ein Idealbild aus ihm, wie es seine Seele suchte. Sein Geschöpf war Scharffenstein.

Er hatte auch gute Kameraden, neben Hoven und Petersen jetzt Friedrich Haug, den Sohn des Professors, Ludwig Schubart, den Sohn des Dichters, den Musiker Zumsteeg, der seine Gedichte komponierte, und Dannecker, den späteren Schöpfer der Schillerbüste. Die Versprüche, die er in die Stammbücher seiner Kameraden Ferdinand Moser, Heinrich Orth und Christian Weckherlin eintrug, bezeugen die Hochspannung seines freundschaftlichen Gefühls und die Freiheitsbegeisterung, die er mit ihnen teilte.

Sie alle aber verblaßten neben Scharffenstein, dessen Freundschaft ihn in eine höhere Welt erhob. Wenn er ihn ansah, ihn reden hörte und fühlen sah, was ihm die Sprache versagte, da fühlte er sich selbst gedemütigt und klein und betete zu Gott, ihm gleich zu werden. In der stillen Sternennacht vor seinem Fenster oder auf dem Spaziergang sagten sie sich mit Blicken, was Worte nicht vermochten. Sie flossen ineinander hinüber, bis zum völligen Wechsel ihrer Seelen. Seine Dichtung lebte von dem Atem der Freundschaft; er besang den Freund in Oden voll schwärmender Begeisterung, und der Freund gab ihm die staunende Bewunderung seines Genius zurück. Nur eine Strophe solcher Gedichte ist erhalten. Nach Ewald von Kleist nannten sie sich Sangir und Selim. Aber der Dichtername galt ihm nichts, der Name des Freundes alles, und da gerade traf ihn die Verleumdung.

Ein Dritter drängte sich zwischen sie, und Scharffenstein bestand die Probe nicht. Er glaubte der Einflüsterung des falschen Genossen, daß Schiller nicht das wahre Gefühl des Herzens habe, sondern daß alles nur Phantasie und

Poesie sei, die er sich durch Klopstock angelesen habe. Er fühle Gott nur im Gedicht, und die Freundschaft sei nur auf seinen Lippen und in seiner Feder. Schiller war in tiefster Seele verwundet. Kein Vorwurf konnte ihn schwerer treffen, und er traf ihn von dem, dem er den ganzen Reichtum seines Herzens entgegenbrachte. Er war sich keiner Schuld bewußt. Klopstock, dem er gewiß viel verdankte, hatte sich doch tief in seine Seele gesenkt und war zu seinem wahren Gefühl und Eigentum geworden. Der von Empörung und Schmerz durchwühlte Brief, der dem einstigen Freunde die ganze Größe seiner Schuld zum Bewußtsein brachte, zeugt nicht nur für den werdenden Dramatiker, der mit dem Ausdruck seines Leides die Seele packt, sondern auch dafür, wie das echte Leid den Menschen reifen ließ. Denn jetzt kam die Erkenntnis über ihn: daß der Freund nur in seinem Herzen gelebt habe und er ihn in seinem ungleichen Abbild angebetet habe. Das Erlebnis sagte ihm, daß er der Schöpfer seines Ideales war, das nicht auf Erden zu finden ist. Die tiefe Gefahr der Dichtung enthüllte sich ihm, die das Leben in täuschenden Schein verhüllt.

So war es gerade der Idealismus, der ihn zum Materialismus trieb. Er zweifelte an allen Werten des Lebens. Aber dabei konnte er nicht stehen bleiben. Sein Einheit suchender Geist bedurfte der Versöhnung von Leben und Ideal. Die Religion, die ihm diese Aufgabe nicht mehr leisten konnte, wurde nun zu einer philosophischen Metaphysik. Mit Inbrunst ergriff er ein System, das Hilfe zu bringen schien.

Das philosophische Studium, das bisher auf der Akademie getrieben wurde, hatte mit seinen leeren Definitionen und Distinktionen das Interesse des jungen Schiller nicht erwecken können. Nun aber war ein neuer Lehrer und mit ihm eine neue Philosophie gekommen. Jakob Friedrich Abel wußte seine Schüler für die Philosophie zu begeistern, in der er nicht die einseitige Bildung des Verstandes, sondern die Bildung des ganzen Menschen suchte. Er war

es, der die tief in Schillers Natur liegende Verbindung von poetischer und philosophischer Begabung ins rechte Verhältnis setzte. Er war kein selbständiger Denker, sondern teilte seine Auffassung der Philosophie mit den Popularphilosophen der Zeit, den Mendelssohn, Sulzer und Garve.

Durch Abel lernte Schiller die Grundsätze der Moralphilosophie von Adam Ferguson, dem schottischen Philosophen, kennen, die Garve übersetzt und mit Anmerkungen begleitet hatte. Ferguson wieder brachte dem jungen Dichter die Philosophie Shaftesburys nahe, welche den deutschen Geist im 18. Jahrhundert reich befruchtete. Hier trat ihm zum ersten Male eine Weltanschauung entgegen, die sein ganzes Wesen ergriff, denn diese Philosophie war selbst ein Kunstwerk und eine Verherrlichung der Kunst. Dichtung und Weltanschauung, die in ihm selbst noch zueinander strebten, hatten sich hier gefunden. Er hörte nun die Lehre der Aufklärung: das Ziel der Menschheit sei das Glück, das Glück aber ist die Tugend, und die Tugend ist Harmonie der Kraft. Shaftesburys Philosophie war die moderne Ausgestaltung der antiken Lehre von der Einheit der Wahrheit, Güte und Schönheit, eine neue Verkündigung der Kallokagathie, denn Wahrheit, Güte und Schönheit ist gleichermaßen Harmonie der Kraft. Der Mensch, der die Kraft des Körpers und der Seele in gleichmäßiger Ausbildung zusammenklingen läßt, ist der vollkommene Mensch. Die Sittlichkeit ist Schönheit, und Schönheit ist Sittlichkeit. Eine solche Vervollkommnung der Persönlichkeit kann aber nicht auf Egoismus ruhen, denn da die Harmonie der Welt das Ideal ist, so ist die Vollkommenheit nur durch die völlige Hingabe der Person an die Welt zu erreichen. Harmonie ist das Gesetz des Kosmos, die Gottheit, die Liebe, das Band. Die Gravitation, welche die Weltkörper aneinander kettet und den Gestirnen ihre Bahnen weist, ist Wirkung der Liebe, die als göttliches Gesetz die Welt beseelt. Die Versenkung in diese Liebe, die in

ihr aufgehende Anschauung stellt die Harmonie des Menschen her, in dem Sittlichkeit und Schönheit nur Wechselbegriffe sind. Der handelnde Mensch offenbart sein Wesen in der Geselischaft. Die Liebe ist das Gesetz der Gesellschaft, wie die Gravitation das Gesetz des Kosmos ist. Der sittlich-schöne Mensch ist der liebende Mensch. Die Liebe ist die Tugend und das Glück.

Diese ästhetische Weltanschauung, welche die Welt zu einem Kunstwerke macht, und der das Ziel des Lebens die Erhöhung zum Kunstwerk ist, mußte den jungen Schiller begeistern; denn sie gab seinem Wesen die Einheit der Richtung. Das ethische Pathos, das früh schon in ihm hervortrat, floß nun mit seinem künstlerischen Formtrieb zusammen. Liebe ist alles. Seine tiefe Sehnsucht nach Hingabe und Empfängnis offenbarte sich ihm nun als die Quelle aller Schönheit und Tugend. Wenn das Leben seine Werbung nur mit herber Enttäuschung beantwortet hatte, so gab die Philosophie jetzt seinem Geiste den metaphysischen Trost, daß die Liebe doch und doch das Gesetz der Welt ist. Das Ideal eines harmonischen Menschentums stieg vor ihm auf und ließ seine Seele nicht mehr los. Das Welterlebnis aber lenkte sein Auge auf den Zustand der menschlichen Gesellschaft, in der die Liebe nicht zu finden ist. Shaftesbury trat an die Seite Rousseaus. Die Liebe ist Natur, Herstellung der Natur ist Herstellung der Liebe zwischen und über den Menschen. Der persönliche Freiheitsdrang, der ihm die Idee der Räuber eingegeben hatte, bekam eine metaphysische Geltung. Sein Drama will vernichten, was der Liebe in der Gesellschaft entgegensteht. Der Revolutionär kämpft für Werte der Ewigkeit. Das persönliche Erlebnis ist zur Dichtung wie zur Philosophie geworden.

Shaftesburys Weltanschauung zeigt seine ersten Spuren in zwei Reden, die Schiller zum Geburtstage Franziskas zu halten hatte. Die erste, am 10. Januar 1779, hat das Thema: Gehört allzuviel Güte, Leutseligkeit und

große Freigebigkeit im engsten Verstand zur Tugend? Die innere Quelle der Tat entscheidet ihren Charakter. Liebe zur Glückseligkeit muß diese Quelle sein. Die Weisheit aber muß die Wahl der Seele bestimmen. Ohne Kampf der Seele hat die schönste Tat geringen Wert. Tugend ist das harmonische Band von Liebe und Weisheit. Allzuviel Güte vernichtet diesen Charakter der Tugend. Dieser Hymnus auf die Liebe und Weisheit wird durch dramatisch wirkende Anschauung belebt. Cäsar, Augustus, David bestehen schlecht vor dem Stuhle des jugendlichen Richters, Marc Aurel ist das Muster der Herrscher in der Vergangenheit. Vor uns aber stehen die Ideale der Tugend: Karl und Franziska. Man halte diese Schmeichelrede nicht für Schillers innerste Überzeugung, das System der Akademie zwang ihn zu solcher Schmeichelei.

Auch die Rede, die Schiller ein Jahr später am 10. Januar 1780 hielt, ist so entstellt. Ihr Thema ist: Die Tugend in ihren Folgen betrachtet, und Shaftesburys Philosophie der Liebe ist mehr noch in sie eingegangen. Der Wert einer Handlung wird jetzt nicht mehr nach ihrer inneren Quelle, sondern nach ihren Folgen für die Glückseligkeit der Gesellschaft bestimmt. Was die allwirkende Kraft der Anziehung in der Körperwelt ist, das ist in der Geisterwelt das Band der allgemeinen Liebe. Sie macht aus der grenzenlosen Geisterwelt eine einzige Familie. Dieser allgemeine Zusammenhang ermöglicht allein die Vollkommenheit der Geister. Tugendhaft also ist diejenige Handlung, die dem liebenden Zusammenhang der Geister dient, und deren Folge die Vollkommenheit der Geisterwelt ist. Ein ewiges Gesetz aber herrscht in der Natur: daß die Vollkommenheit der Gesamtheit mit der Glückseligkeit des einzelnen Wesens in einem innigen Bunde steht. So folgt aus dem Wesen der Tugend selbst, daß sie im Herzen des tugendhaften Menschen ihre Folgen zurückläßt, die seine Seligkeit begründen: die Ruhe und Heiterkeit der Seele. Wieder werden Beispiele aus der Geschichte zur Veranschaulichung herange-

zogen, und wieder werden Karl und Franziska des höchsten Tugendpreises wert erachtet. Ganz unselbständig erscheint noch der Gedankengehalt dieser Reden. Wenn aber Shaftesbury ein Ideal ästhetischen Menschentums aufgestellt hatte, in dem die Liebe den Geist und die Sinnlichkeit in Einklang bringt, so sah Schiller vorläufig nur das einseitig seelische Ideal des sittlichen Menschen, und Stoizismus ist der Charakter seiner Ethik. Noch ist ihm die Ästhetik der Sittlichkeit nicht aufgegangen, welche nicht den Kampf der Seele, sondern die Liebe des Gesetzes lehrt.

Aber eine Abhandlung, welche zwischen diesen beiden Reden, 1779, als Probeschrift zur Entlassung aus der Akademie geschrieben wurde, gibt doch schon eine bedeutsame Andeutung des künftigen Ideals. Die Verbindung der Philosophie mit der Medizin gab ihm den Versuch ein, den Geist mit der Sinnlichkeit zu versöhnen. Von der „Philosophie der Physiologie", die ursprünglich in deutscher Sprache verfaßt, aber in lateinischer Übersetzung eingereicht wurde, hat sich nur ein Fragment der deutschen Fassung erhalten, welche das „geistige Leben" behandelt. Es ist das Zeugnis eines physiologischen Dilettantismus, wie er auf der Akademie gepflegt wurde. Es fehlte dort an dem Material der Anschauung. Überdies war die gesamte Physiologie der Zeit nicht von strenger Erfahrung, sondern von Spekulation beherrscht. Die Philosophie der Aufklärung war das Werkzeug, mit dem man in die unzugänglichen Geheimnisse der Natur einzudringen suchte. Der Schüler Shaftesburys geht denn auch wieder von der Bestimmung des Menschen aus: den großen Plan der Natur zu überschauen, zu erforschen und zu bewundern. Das macht seine Vollkommenheit und sein Glück aus, und dazu treibt ihn das Weltgesetz der Liebe. So sucht nun Schiller den Zusammenhang der körperlichen und geistigen Welt zu erforschen, denn wenn die Liebe herrscht, muß alles in einem innigen Zusammenhang stehen. Das Ziel des Zusammenhanges aber muß die Möglichkeit sein, kraft seiner den großen Plan

der Natur zu überschauen. Die Verbindung von Spekulation und Erfahrung konnte für Schiller nur heilsam sein, indem sein Idealismus die materielle Ergänzung fand. Er suchte in dieser Abhandlung denn auch den Weg zwischen Idealismus und Materialismus zu einer höheren Synthese. Albrecht von Haller, den Schiller auch als Dichter verehrte, gab ihm den verbindenden Gedanken ein: zwischen Geist und Materie gibt es eine Mittelkraft, die im Nervengeiste wohnt. Sie vermittelt der Seele die Vorstellung der Materie. Vorstellung aber ist noch nicht Überschauung, sondern nur Stoff für die Tätigkeit des Verstandes. Die sinnliche Vorstellung wird im Denkorgan zur materiellen Idee. Aber die Seele hat durch die Aufmerksamkeit einen tätigen Einfluß auf das Denkorgan. Das Denken ist also nicht nur eine Folge des Mechanismus, und hier liegt der Grund der menschlichen Freiheit. Durch ihren Einfluß auf das Denkorgan vermag die Seele zu sondern, zu dichten und zu wollen. Die Seele ist aber nicht allein ein denkendes, sondern auch ein empfindendes Wesen, und das Denken ist genau an die Empfindung gebunden. Empfindung ist derjenige Zustand der Seele, wo sie sich einer Verbesserung oder Verschlimmerung bewußt ist. Nur was vollkommener macht, kann als Verbesserung erscheinen. Nur die Schönheit macht vollkommen. Damit bricht das Fragment ab. Aber man kann mit Sicherheit noch einige Schritte weitergehen. Man kennt das Ziel: daß der gesamte Organismus des Menschen aus der menschlichen Bestimmung erklärt werden soll, den großen Plan der Welt zu erkennen. Der Fortgang der Abhandlung also wird gewesen sein: weil so die Seele als denkendes und empfindendes Wesen nur von der Idee der Schönheit Vervollkommnung und also Glück empfängt, wird sie, die sondern, dichten und wollen kann, nur die Schönheit, das heißt die Harmonie der Welt, erkennen und erforschen wollen. Denn die Seele ist in dem Augenblick das, was sie sich vorstellt. Wenn sie sich die Vollkommenheit vorstellt, ist sie vollkommen. So sollte denn

in weiteren Kapiteln gezeigt werden, wie auch das nährende Leben und die Zeugung, wie endlich auch Schlaf und Tod der metaphysischen Bestimmung des Menschen dienen, und der Ausklang wird ein Hymnus auf die Liebe gewesen sein, welche alles so harmonisch eingerichtet hat.

Dieser Versuch einer spekulativen Physiologie arbeitet noch mit fremden Gedanken und Erkenntnissen. Aber ein Leitmotiv ist schon die wenn auch verworrene Idee von dem Einklang des Geistes mit der Sinnlichkeit, welche sein Ideal des ästhetischen Menschentumes wurde, und die Forderung der Freiheit, welche mit diesem Ideal zusammenfiel, bestimmte schon das Ergebnis dieser Untersuchung.

Die Abhandlung aber, die mit jugendlicher Kühnheit gegen anerkannte Meister kämpft, wurde von den Professoren zurückgewiesen. Schiller sollte noch ein Jahr auf der Akademie verbleiben, damit sein Feuer noch ein wenig gedämpft werde.

Die Arbeit, die er nach Jahresfrist einreichte, und die auch angenommen wurde, handelte „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen". Sie ist der früheren Abhandlung nahe verwandt und bestätigt, was über die Fortsetzung jenes Fragmentes gesagt wurde. Schiller hat hier die Gedanken seiner philosophischen Physiologie offenbar noch einmal mit größerer Kürze und Prägnanz ausgedrückt. Dort kündigte der Plan die Behandlung des geistigen Lebens, des nährenden Lebens, der Zeugung, des Zusammenhanges dieser drei Systeme, des Schlafes und des Todes an, und das Ziel war der Beweis, daß diese Systeme allein die Bestimmung des Menschen ermöglichen. Jetzt legte er dar, wie die Organismen der Seelenwirkungen, der Ernährung, der Zeugung das geistige Leben erhalten, wodurch der Mensch die Vollkommenheit, das heißt die Übung seiner Kraft durch Betrachtung des Weltplans, erreichen kann, und wie auch der Nachlaß der physischen Kraft und endlich ihre Auflösung der Weltbestimmung dient.

Noch immer ist es also die englisch-schottische Weltanschauung, welche Schiller auf die Betrachtung der körperlichen Welt anwendet, um ihre metaphysische Geltung zu retten. Wie seine philosophische Physiologie aber zwischen Idealismus und Materialismus zu vermitteln suchte, so will er nun mit stärkerer Betonung der Ethik zwischen Stoizismus und Epikuräismus das Gleichgewicht halten, und nur, weil man gewöhnlich zu viel auf die Rechnung des Geistes und zu wenig auf die des Körpers setzte, bemühte er sich zunächst, den merkwürdigen Beitrag des Körpers zu den Aktionen der Seele, den großen und reellen Einfluß des tierischen Empfindungssystems auf den Geist in ein helleres Licht zu setzen. Er zeigt also zuerst, wie der physische Zusammenhang der tierischen und geistigen Natur einen unwiderstehlichen Zwang auf die Seele übt, die dadurch zur Erhaltung der Maschine bestimmt wird. Dieses Sklaventum der Seele aber offenbart sich als eine große Schönheit des Weltplanes, denn der physische Zusammenhang ist zugleich ein philosophischer. Die tierischen Triebe erwecken und entwickeln die geistigen, wie die Geschichte des Individuums und der Gattung lehrt. Der Körper ist der erste Sporn zur Tätigkeit, und die Sinnlichkeit ist die erste Leiter zur Vollkommenheit. Darum üben die Eigenschaften und Stimmungen von Geist und Körper gegenseitigen Einfluß aufeinander aus. Der Nachlaß der physischen Kraft aber ist Erholung, die Trennung des Zusammenhanges höchste Weisheit. Die Materie zerfährt wieder in ihre letzten Elemente, die nun in anderen Formen und Verhältnissen durch die Reiche der Natur wandern, um anderen Absichten zu dienen. Die Seele, die den Zweck ihres Daseins in diesem Kreise erfüllt hat, fährt fort, in andern Kreisen ihre Denkkraft zu üben und das Universum von andern Seiten zu beschauen. Diese Abhandlung erschien im Herbst 1780 bei Cotta in Stuttgart.

Solche Arbeiten auf dem Gebiete der Naturwissenschaft hatten für Schillers Entwicklung eine besondere Bedeutung.

Gewiß suchte er, kraft seiner geistigen Eigenart, die Erfahrung spekulativ zu begründen. Aber er wurde doch eben von seiner abstrakten Geistesrichtung auf die Welt der Erfahrung gelenkt. Das Studium der Medizin hatte für ihn die gleiche Mission zu erfüllen wie später das Studium der Geschichte.

Indem es ihn in das Wesen der menschlichen Natur einführte, sollte es auch eine Vorschule der Dichtkunst sein. Der Stil dieser Abhandlungen ist dichterisch. Den Dichtern, als den berufenen Verkündern der Menschenseele, entnimmt er jetzt lieber noch als der Geschichte die Beispiele und Beweise der Theorie. Die Gestalten Shakespeares, Cassius, Richard III., Lady Macbeth, der Bruder Martin aus Goethes Götz zeugen ihm für den Zusammenhang der tierischen und geistigen Natur. Der Dichter der Räuber tritt unter einem vorgespiegelten Namen als Kronzeuge auf, denn wirklich wandte er in seinem Drama an, was die Wissenschaft ihn gelehrt hatte.

Er wandte es auch im Leben selber an, wie seine medizinischen Berichte zeigen. Zwar beschränken sich noch die „Beobachtungen bei der Leichenöffnung des Eleven Hiller" vom Oktober 1778 auf eine möglichst objektive Darstellung des Befundes. Aber die Tagesrapporte über die Krankheitsumstände des Eleven Grammont aus dem Juni und Juli 1780 sind von einem philosophischen Physiologen geschrieben, der die Quelle des Übels aus dem genauen Band zwischen Körper und Seele ausfindig zu machen sucht, von einem Arzt, der voll menschlichen Mitleids und psychologischen Interesses mit dem Körper auch die Seele heilen möchte. Er nahm an diesem Falle einen ganz persönlichen Anteil. Von ihm hatte Grammont, ein Zögling der juristischen Abteilung, den erlösenden Schlaftrunk verlangt, als seine unbezwingbare Sehnsucht nach Freiheit sich zu krankhafter Melancholie gesteigert hatte. Schiller bekam den Auftrag, ihn ärztlich zu beobachten. Er sah in der Krankheit des Freundes die letzte Steigerung seiner eigenen

Stimmung und ging mit zarter Sorge auf sein Leiden ein. Man legte es ihm als Begünstigung aus, aber Schiller wies den Verdacht mit Würde zurück. Grammont gesundete erst, als er aus der Akademie entlassen wurde.

Schiller selbst verfiel in diesen Tagen einer weltschmerzlichen Stimmung. Seine eudämonistische Weltanschauung wurde wieder einmal auf die Probe gestellt. Am 13. Juni 1780 starb sein Freund August von Hoven. Dieses Erlebnis erschütterte ihn bis in die Tiefe seiner Seele. Er schrieb damals einen Brief an den Vater des Toten, in dem er seinen Neid aussprach, daß jener diese Welt verlassen durfte, wo so viele Pläne scheitern, so schöne Freuden verwelken, so viele Hoffnungen vereitelt werden. Das Leben war ihm zur Last geworden. Selbst die Hoffnung auf den Tag der Freiheit konnte ihm kein frohes Lächeln abgewinnen. Er spielte mit Selbstmordgedanken. Sein Erlebnis aber drängte zu dichterischem Ausdruck, und er schickte dem Vater des verstorbenen Freundes eine „Leichenphantasie", die erst in der Anthologie auf das Jahr 1782 erschien. Aber aus der Verzweiflung am offenen Grabe und der Erinnerung an das leicht durchschwebte Leben des Freundes bricht doch der metaphysische Trost hervor, daß er nun weiter der Vollendung zugehe. Skeptizismus und Idealismus liegen nebeneinander. Der Wechsel der Stimmungen wird durch den charakteristischen Wechsel der Rhythmen symbolisiert.

Auch das zweite Gedicht, das in diesem Jahre entstand, zeigt, wenn es auch nur eine Übersetzung aus der Äneide des Vergil ist, in der Wahl des Stückes und dem Ton der Darstellung, daß sich hier ein eigenes Erlebnis formte: „Der Sturm auf dem Tyrrhener Meer". Äneas wird von dem Gott der Stürme dem Untergang im Meere preisgegeben, aber von dem meergewaltigen Gotte gerettet. Das im Versmaß des Originals gehaltene Fragment erschien in Haugs Schwäbischem Magazin.

Im gleichen Jahre mag das zu einem kleinen Epos an-

geschwollene Gedicht „Der Venuswagen" entstanden sein, das nach dem Beispiel der Brand und Murner die Narren der Venus zusammenruft und geißelt, ein kleines Weltgericht, das die pessimistische Stimmung dieser Zeit verrät. Es erschien in einem Einzeldruck.

So begann sich in diesem Jahre die Dichtung stärker zu regen. Sie gewann den entscheidenden Anstoß durch einen bedeutsamen Eindruck. Mit seinem Fürsten, Karl August von Weimar, besuchte Goethe zu Ende des Jahres 1779 auf der Rückreise aus der Schweiz die Akademie, welche den erlauchten Gästen im Glanze der Stiftungsfeier präsentiert wurde. Vor den Augen des angebeteten Dichters nahm Schiller mehrere Preise aus der Hand des Herzogs in Empfang. Wie gerne hätte er sich ihm bemerkbar gemacht. Ein Blick, ein Wort des gefeierten Genius, was wären diese für ihn gewesen! Goethe konnte nicht ahnen, daß ihn ein Geist begrüßte, dem erst eine späte Folgezeit vergönnte, sich in reiner Freundschaft gegen ihn zu erschließen.

Bald darauf führten die Akademisten auf Schillers Vorschlag den Clavigo auf. Schiller selbst spielte die Titelrolle mit wilden Zuckungen und bis zur Lächerlichkeit übertreibender Deklamation. Aber der Eindruck, den er von dem Dichter des Götz und Clavigo empfangen hatte, löste wieder den eigenen Schöpfungstrieb aus, den er zwei Jahre mühsam zurückgehalten hatte. Das Jahr 1780 ist das Gestaltungsjahr der Räuber. Seine Seele war ganz von dem werdenden Werk erfüllt. Er dichtete an den Betten der Patienten und meldete sich selber krank, um das nächtliche Licht des Krankensaals für die Niederschrift zu benützen. Manchmal visitierte der Herzog den Saal, dann fuhren die Räuber unter den Tisch. Ein unter ihnen liegendes medizinisches Buch erzeugte den Glauben, Schiller benutze die schlaflosen Nächte für seine Wissenschaft. Er las die fertigen Szenen den Kameraden vor, wo sich nur die Gelegenheit bot, am liebsten in freier Waldesluft. Dann schwoll sein Vortrag zu hinreißendem Pathos an, und

der elementare Jubel der um ihn gelagerten Gefährten spornte seine Schöpferkraft und verhieß ihm den kommenden Ruhm.

Am 15. Dezember 1780 wurde Schiller auf Grund seiner Abhandlung über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen aus der Akademie entlassen, um sich der ärztlichen Praxis zu widmen. Aber der heißersehnte Tag brachte schwere Enttäuschung: der Herzog hielt seine Versprechung nicht. Als Regimentsmedikus, nicht mit Offiziers- sondern mit Feldscheruniform wurde Schiller in das verrufene Grenadierregiment von Augé eingestellt. Er durfte sein Monatsgehalt von 18 Gulden nicht einmal durch Privatpraxis zu erhöhen suchen, so daß er auf Zuschuß von seiten des Vaters angewiesen war.

Aber doch genoß er die ungewohnte Freiheit mit durstigen Zügen. In Gesellschaft der Kameraden begann ein kraftgenialisches Treiben. Scharffenstein, mit dem er sich ausgesöhnt hatte, Petersen, Dannecker, Zumsteeg und andere waren die Genossen der fröhlichen Runde, die bei Trank und Spiel des alten Leides vergaß und mit überschäumender Jugendkraft nachholte, was allzulang hatte zurückgedrängt werden müssen. Bei den ehrsamen Bürgern der Stadt erfreuten sie sich keines guten Rufes. Über Schiller besonders waren wilde Gerüchte nicht ohne Grund verbreitet. Er wohnte bei einer Hauptmannswitwe, Luise Vischer, die sein überhitztes Temperament zum Ausbruch brachte. Sie wurde die Laura seiner Lieder.

Wenn er sich so den Freuden der Welt ergab, wurde er doch wieder durch das Erlebnis des Todes auf die Eitelkeit des Genusses hingewiesen. Am 27. Dezember war der Akademielehrer und Hauptmann von Wildmeister gestorben, und Schiller sollte das Leichencarmen dichten. Die erst kürzlich wieder aufgefundene „Trauer-Ode auf den Todt des Hauptmanns Wiltmaister" scheint freilich nicht mit innerem Anteil verfaßt zu sein. Allzuleicht hilft der übliche Trost von der Ewigkeit des Geistes und einem

künftigen Wiedersehen über das Erlebnis der Nichtigkeit von Glück und Ruhm hinweg. Ganz andere Töne löste der Tod eines Freundes aus. Am 15. Januar 1781 starb Johann Christian Weckherlin. Die „Elegie" auf seinen frühzeitigen Tod ist der Ausdruck tiefer Erschütterung. Schillers Weltanschauung ist wieder einmal auf eine schwere Probe gestellt. Was ist das für eine Welt, in der ein Jüngling stirbt, was für ein Gott, der so viele Hoffnungen zerknickt. Die Stuttgarter, welche das Gedicht durch den Druck kennen lernten, entsetzten sich über die Gottlosigkeit seines Dichters. Schiller fing an, in Aktivität zu kommen. „Das kleine hundsvöttische Ding" machte ihn in der Gegend berüchtigter, als 20 Jahre Praxis es hätten tun können. „Aber es ist ein Name, wie desjenigen, der den Tempel zu Ephesus verbrannte." Das Gedicht wurde in gemilderter Form unter dem Titel: „Elegie auf den Tod eines Jünglings" der Anthologie einverleibt, deren größter Teil in diesem Jahre 1781 entstand.

Daneben betätigte sich Schiller seit dem Frühjahr 1781 als Journalist. Er war Mitarbeiter und kurze Zeit auch Redakteur der zweimal wöchentlich in Mäntlers Verlag erscheinenden „Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen". Aber er nahm keinen inneren Anteil an dieser Zeitung, die auf dem niedrigen Niveau der damaligen Zeitungen in Schwaben stand, und prägte seine Beiträge nicht mit dem Stempel seiner Persönlichkeit, so daß sein Anteil in Dunkel gehüllt erscheint. Nur zwei moralische Anekdoten von Liebestreue bis in den Tod und ein satirischer Beitrag zur Geschichte des damals so viel genannten Cagliostro sind mit einiger Sicherheit als Schillers Eigentum festgestellt.

Die Anthologie auf das Jahr 1782

Die wechselnden Stimmungen des Liebhabers, des Arztes, des Freundes, des Denkers, des unterdrückten und trium-

phierenden Genies verdichteten sich im Jahre 1781 zu einer Fülle von lyrischen Ergüssen, in denen die Kontraste seiner Seele zur Erscheinung kamen. Ideale täuschten ihn. Das Erlebnis des Todes erschütterte seinen Eudämonismus. Die Sinnlichkeit der Liebe packte ihn. Während die Philosophie ihn in das metaphysische Reich des Geistes führte, lenkte ihn die Medizin auf die Körperwelt hin. So kam es, daß in diesen Gedichten neben himmelstürmendem Idealismus ein ausgesprochener Materialismus und Skeptizismus liegt, neben der erhabensten Steigerung der Seele ein erdenhafter Drang zu sinnlicher Ausschöpfung des Lebens, Begeisterung neben Spott und Satire. Nahm er noch Gedichte aus früheren Jahren hinzu, so konnte er wohl an eine Sammlung denken, die durch Reichtum der Töne ausgezeichnet war. Ein äußerer Anstoß kam dazu.

Vor Schillers Auftreten schon war das Stammesbewußtsein der Schwaben aus langem Schlummer aufgewacht und schämte sich seines rückständigen Charakters, wo alles ringsumher in stürmender Bewegung war. Man konnte wohl mit Stolz auf einige große Söhne des schwäbischen Stammes blicken: Wieland und Schubart. Aber man wollte mehr: Schwaben sollte wieder als eine mächtige Geschlossenheit in die geistige Bewegung der Zeit treten, die im Zeichen der Dichtung stand. Es galt zunächst, gewaltige Hemmungen zu überwinden; denn das Volk lag in den Banden eines kirchlichen Regimentes, das zwar aufgeklärt, aber darum nicht minder starr und dogmatisch war. Aus diesem Geiste war auch seine Dichtung geboren. All die neuen Töne des Sturms und Drangs waren in Schwaben nur vereinzelt erklungen. Erst als Balthasar Haugs literarischer Patriotismus den Boden bereitet hatte, schien die Zeit gekommen zu sein. Da es die Zeit der Musenalmanache war, welche 1770 nach dem Vorgang der Franzosen von Boie und Gotter in die deutsche Literatur eingeführt worden waren, sollte nun auch Schwaben mit einer poetischen Blumenlese heraustreten. Eine jüngere Generation verband sich unter

der Führung von Gotthold Friedrich Stäudlin zur Herausgabe des Schwäbischen Musenalmanachs auf das Jahr 1782. Zu seinen Mitarbeitern gehörten auch die Zöglinge der herzoglichen Militärakademie, Petersen, Haug, Ludwig Schubart. Von den Gedichten, die Schiller einsandte, wurde nur die „Entzückung an Laura" mit willkürlicher Verkürzung von Stäudlin aufgenommen. Darüber kam es zwischen Schiller und Stäudlin zum Streit. Wichtiger aber ist, daß Schiller die ganze Impotenz erkennen mußte, die sich in diesem Musenalmanach anspruchsvoll spreizte. Die jungen Schwaben sangen in der Weise Klopstocks, Hallers, Bürgers und des Göttinger Hainbundes. Es war nicht innerer Zwang, sondern literarisch patriotische Interessiertheit, die sie zum Dichten trieb. So faßte denn Schiller den Plan, auf eigene Faust darzutun, was Schwaben vermöchte, was er vermöchte. Er trat zunächst als Kritiker gegen den Herausgeber des Musenalmanaches auf, indem er dessen „Proben einer teutschen Aeneis nebst lyrischen Gedichten" (Stuttgart 1781) in Haugs Zeitschrift: Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben einer eingehenden Besprechung unterzog. Hier hob er neben manchen Vorzügen doch auch den undeutschen Charakter der Übersetzung, die Armut der eigenen Produktion und die ungerechtfertigte Einbildung des Dichters scharf heraus.

Zu Ende des Jahres 1781 entschloß er sich dann, den schwäbischen Almanach durch eine neue Blumenlese zu vernichten. Seine Mitarbeiter waren die akademischen Genossen Petersen, Hoven und wahrscheinlich auch Scharffenstein, Friedrich Haug und Ludwig Schubart. Die größte Hälfte der Sammlung, die unter dem Titel: Anthologie auf das Jahr 1782 im Februar dieses Jahres erschien, ist Schillers Eigentum. Es kann freilich nicht mehr mit absoluter Sicherheit in seinem Umfang festgestellt werden, denn die Beiträge sind nur mit Chiffern unterzeichnet, deren mehrere oft den gleichen Dichter bedeuten. Da aber niemals eine Chiffer auf verschiedene Dichter angewendet erscheint, so war

nach den von Schiller selbst später anerkannten Gedichten, wozu noch äußere und innere Kriterien anderer Art halfen, das Eigentum Schillers wenigstens mit einiger Sicherheit zu umgrenzen. Von den 83 Gedichten der Sammlung gehören ihm 49. Außerdem schrieb er als Herausgeber die Widmung und die Vorrede, welche beide von der polemischen Absicht der Anthologie diktiert sind. Die Dichter des schwäbischen Musenalmanachs glaubten durch diese Sammlung ihre Gedichte ins Archiv der Ewigkeit zu transportieren. Der medizinische Anthologist schreibt die eigene Sammlung seinem Prinzipal, dem Tode zu. Stäudlin wollte mit seinem Almanach beweisen, daß auch unter dem böotischen Himmel seines Landes die Sonne der Poesie mit südlicher Glut zu brennen vermöge. Sibirisch nennt der Vorredner seine Anthologie, bezeichnet Tobolsko als ihren Druckort (in Wirklichkeit ist sie bei Metzler zu Stuttgart erschienen) und betont mit absichtlicher Übertreibung ihren nordländischen Charakter. — Sie hätte wohl einer strengeren Auswahl und einer schärferen Feile unterworfen werden sollen; aber Schillers Gedichte, die weit über die anderen ragen, rechtfertigen doch ihre kühne Haltung. Die Gedichte stammen aus verschiedenen Zeiten und sind in Stimmung und Form mannigfach verschieden. Aber ein durchgehender Geist ist unverkennbar: der Geist des Sturms und Drangs, der sie alle in charakteristischer Ausprägung beseelt.

Die ältesten dieser Gedichte sind diejenigen, welche noch ganz im Banne Klopstocks stehen: die „Hymne an den Unendlichen", „An die Sonne", „Die Herrlichkeit der Schöpfung". Die beiden ersten besingen in Klopstocks antikisierender Form die Offenbarung Gottes in der Natur. Das dritte zeigt zum ersten Mal ein rhythmisches Prinzip des Dichters, das er später zu größerer Vollendung ausbildete: den Wechsel der Stimmung durch den Wechsel des Rhythmus zu symbolisieren, die Freiheit der Sturm- und Drangform. Auch das Gedicht „Ein Vater an seinen Sohn" wird noch der frühen Knabenzeit angehören, wenn

es auch schon die stilistische Eigenart späterer Gedichte zeigt. Das Gedicht „Rousseau" ist auf die Nachricht vom Tode des Philosophen 1778 entstanden und von stürmischer Begeisterung für den Propheten der Natur eingegeben, den die Generation des Sturms und Drangs als ihren Heros verehrte. Das allzu lange Gedicht wurde für eine spätere Sammlung auf 2 Strophen (1 und 7) reduziert. Einem freundschaftlichen Wettstreit auf der Akademie entstammt das volkstümlich gehaltene Kriegslied: „Graf Eberhard der Greiner von Wirtemberg", ein von schwäbischem Patriotismus eingegebenes Gegenstück zu Gleims preußischen Grenadierliedern. Von den beiden Leichencarmen ist die „Elegie auf den Tod eines Jünglings" (Weckherlin) für die Anthologie durch manche Änderung gemildert worden. Für alle anderen Gedichte fehlen die sicheren Kriterien einer genauen Datierung.

Das Lied „An den Frühling" ist als ein in anakreontischer Manier sangmäßig gehaltenes Lied eine seltene Erscheinung unter Schillers Gedichten. Naturlyrik ist auch die „Morgenphantasie", welche die Schwere der eigenen Stimmung der morgendlichen Natur entgegenstellt. Ihre Rhythmik mahnt schon an die Glocke. Das Gedicht wurde später „Der Flüchtling" getauft, wodurch es ein persönlicheres Gepräge bekam.

Das monologische Gedicht „Die Kindsmörderin" nähert sich der Balladenform. Sein Motiv wurde im Zeitalter Rousseaus von Juristen, Philanthropen und Dichtern oft behandelt. Goethes Gretchen-Tragödie, H. L. Wagners Kindermörderin brachten es in dramatische Form. Stäudlin behandelte es in einem Gedichte seines Almanachs. Man gab der heuchlerischen Gesellschaftsordnung die Schuld an diesem Verbrechen und wob einen Märtyrerschein um das Haupt der Kindesmörderin. So sucht nun auch Schiller, von Rousseau entzündet, die unselige Tat zu erklären und zu entschuldigen. Nicht die Kindesmörderin ist schuldig, sondern ihr Verführer und die Gesellschaft, welche sie und

ihr vaterloses Kind verstößt, denn der Dichter selbst spricht aus dem Mädchen, dem auf dem Wege zum Richtplatz die wechselnden Gedanken und Gefühle kommen.

Es folgen die Gedichte der Liebe, die bis auf das erste einer einzigen gesungen sind. Auch das erste „An Minna", das der untreuen Geliebten ein trauriges Schicksal prophezeit, mag einem flüchtigen Erlebnis entsprungen sein. Die anderen gelten alle seiner Laura. Sie ist die Hauptmannswitwe Luise Vischer, bei der Schiller in Stuttgart wohnte. Sie war nicht mehr jung, 8 Jahre älter als Schiller, nicht schön und auch durch Geist und Bildung nicht ausgezeichnet. Aber sie war das erste Weib, mit dem Schiller, voll heißer, fast mystischer Sehnsucht nach Liebe, in Berührung kam. Was ihr von dem erträumten Ideale fehlte, dichtete er hinzu. Er besang in ihr ein Geschöpf seiner Phantasie. Man darf nicht sagen, daß seine erste Liebe einer unwürdigen Frau gegolten hat. Seine Dichterliebe machte sie würdig. Diese Liebe ist charakteristisch genug: halb schwüle, heiße Sinnlichkeit, halb mystisch platonische Schwärmerei. Die Lieder zeigen auch in reinster Ausprägung die Eigenart seines poetischen Erlebens, das ihn gleichzeitig zum Dichter und Philosophen machte. Das wirkliche Erlebnis ist nur der Ausgangspunkt für seinen Flug in die Unendlichkeit. Die einzelne Erscheinung wird zum Symbole der Idee, das einzelne Gefühl zur Weltempfindung. Sein Geist kann nicht an der Erde haften, wenn sie ihn auch mit allen Schätzen der Liebe überschüttet. Gerade das Erlebnis der Liebe mahnt ihn, daß sein Geist eine höhere Heimat hat, in die er nun aufsteigt. Die Philosophie der Liebe bestätigt sich durch sein persönliches Erlebnis, das so ein metaphysisches Erlebnis wird. Dieser Charakter unterscheidet seine sonderbaren Liebesgedichte so stark von denen Goethes, die der Empfindung des Augenblicks Dauer geben.

Auf das Gedicht „Meine Blumen", das noch ein anakreontisches Motiv gestaltet, folgt „Das Geheimnis der Reminiszenz". Das tragische Erlebnis der Liebe: die un-

erfüllbare Sehnsucht, in der Geliebten aufzugehen und eines mit ihr zu werden, brachte ihm den platonischen Mythos vom Ursprung der Liebe in Erinnerung. Einst, in einem höheren Dasein, waren die Liebenden wirklich ungetrennt in einer Gottheit, und nun sehnen sich die Trümmer des Gottes in die verlorene Einheit zurück. Diese Sehnsucht ist ihre Liebe, und ihre Unerfüllbarkeit ist die Tragik ihrer Liebe. Die „Phantasie an Laura" steigert das persönliche Erlebnis zum metaphysischen Erlebnis. Die platonisierende Lehre Shaftesburys von der Weltenliebe ist hier in Dichtung umgesetzt. Die Liebe zu Laura erweckt ihm das Gefühl jener allgemeinen Liebe, welche als das höchste Weltgesetz die Geister und die Körper zueinander zwingt. So sehr bedarf der Dichter solch metaphysischer Steigerung, daß er seine irdische Liebe in einem Gedichte zum „Vorwurf an Laura" macht. „An die Parzen" richtet er ein Gebet, ihn nicht am Munde Lauras sterben zu lassen, denn es ist der Augenblick, da er die Ewigkeit empfindet. Aber „Die seligen Augenblicke", von denen das nächste Gedicht mit stammelnden Worten zu sprechen sucht, lassen sich nicht zur Dauer bannen. Dieser sinnlich-übersinnliche Liebhaber muß in den Armen seiner Laura alle Qualen der Vergänglichkeit durchleben, weil der Augenblick ihm nicht Genüge tut und nach Ewigkeit verlangt. Wenn er „Laura am Klavier" zuhört, glaubt er die Sprache Elysiums zu vernehmen und läßt sich auf den Wogen der Musik in höhere Welten tragen, denn die Erde spricht ihm nur von Moder und Vergänglichkeit. In der „Melancholie an Laura" weint er um die Blüte, weil sie verblühen muß, um die Liebe, weil sie enden muß. Aus dem Leben wächst wie aus seinem Keime ewig nur der Tod. Aber die Liebe allein macht den Menschen zum Gott und die Erde zum Himmelreich. „Der Triumf der Liebe", der in Form und Inhalt die „Nachtfeier der Venus" von Bürger nachahmt, ist doch nur die Verklärung jener einen Macht, der das Denken und Dichten des jungen Schiller galt.

Mit der Liebe war in seinem Erlebnis die Freundschaft eins. Was in diesen Gedichten die Liebe war, ist in einem anderen Gedichte, das „aus den Briefen Julius' an Raphael, einem noch ungedruckten Roman", genommen ist, „Die Freundschaft". (Diese philosophischen Briefe wurden erst später unter Körners Mitarbeit fortgeführt und veröffentlicht.) Wie in den Liedern der Liebe, so ist auch hier das persönliche Gefühl zu einem metaphysischen Erlebnis erweitert. Die Freundschaft mit Raphael ist ihm nur ein Symptom jenes höchsten Weltgesetzes, das die liebenden Geister über tausendfache Stufen zu ihrem göttlichen Meister führt, der sie nur darum erschuf, weil er selbst der Liebe bedurfte.

So suchte der junge Schiller den tiefempfundenen Gegensatz von Leben und Ideal durch den Gedanken der Liebe zu überbrücken. Es bedarf des irdischen Glückes nicht. Ein kleines Gedicht, „Das Glück und die Weisheit", spricht aus, daß die wahre Weisheit das Glück nicht braucht. Eine Kantate „Elysium" ist der Preis des zukünftigen Lebens, in dem die Liebe vor dem Tode sicher ist. Vielleicht das bedeutendste Gedicht der Anthologie, „Die Größe der Welt", stellt in einem grandios gedachten Bilde von zwei Sonnenwanderern, die sich begegnen, die Unendlichkeit der Schöpfung dar, welche von der menschlichen Phantasie nicht ausgemessen werden kann. Das sind die philosophischen Gedichte der Sammlung, zu denen auch die Lieder an Laura gehören. Sie sind nicht unpoetisch, weil sie einem Erlebnis und nicht der Abstraktion entquellen. Das Erlebnis aber ist gleichzeitig dichterisch und philosophisch. Er denkt nicht, er fühlt die Weltgesetze der Liebe und der Freundschaft, der Vergänglichkeit und der Unendlichkeit. Er fühlt sie auf die Anregung des persönlichen Erlebnisses hin. Die Philosophie selbst, für die er sich begeistert, ist an sich schon der Dichtung eng verwandt.

Eine andere Gruppe von Gedichten gibt den Eindruck wieder, den er von den objektiven Erscheinungen der Welt

empfing. Diese Gedichte zeigen von neuem: daß sein jugendlicher Geist den Nachtseiten des Daseins zugewendet war und so den Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit als einen Schmerz empfinden mußte. Aber der Idealist weiß auch aus den Schrecknissen des Lebens einen metaphysischen Trost zu schöpfen. Eine Phantasie, „Die Pest", erkennt in den allzu trocken aufgezählten Symptomen und Folgen der Krankheit noch den gewaltigen Gott. Das „Monument Moors des Räubers", das er dem eigenen Geschöpf errichtete, begrüßt die Vollendung des majestätischen Sünders, der aus Genie und allzu glühendem Herzen, ein neuer Phaethon, Erde und Himmel in Flammen setzte, und wie Goethe ein warnendes Zeichen aufrichtete, daß man seinem Werther nicht folge, so warnt nun auch Schiller vor dem verführenden Glanze seines erhabenen Verbrechers. Die revolutionäre Stimmung der Räuber beseelt das Gedicht „Die schlimmen Monarchen", das wieder einmal die Nichtigkeit irdischen Glanzes und Glückes vor der Majestät des Todes verkündet und dem Tyrannen schon den irdischen Rachepfeil in der Gestalt des Liedes verheißt. Die „Gruppe aus dem Tartarus", die, von Schuberts Tönen getragen, wohl das bekannteste Gedicht der Sammlung wurde, ist ein impressionistisches Bild von der ewigen Qual der Verdammten, die nach Vollendung fragen. Impressionistisch in Form und Inhalt ist auch das Gedicht „In einer Bataille", das später „Die Schlacht" genannt wurde. Die Lagereindrücke aus Schillers Jugend und die Schlachtenschilderungen des Vaters werden hier zum ersten Male lebendig. Die ganz frei behandelten Rhythmen geben den aufeinander folgenden Momentbildern der Schlacht eine wahrhaft suggestive Wirkungskraft. In diesem Gedichte kam Schiller der realistische Dichter am stärksten zu Wort. Der realistische Mensch in den Gedichten: „Castraten und Männer" und „An einen Moralisten". Sie verteidigen das Recht der Sinnlichkeit gegen die Impotenz und die unnatürliche Moral, welche den Mensch zum Engel machen

will. Aber Geist und Körper, so lehrte schon der philosophische Physiologe, sind nicht zu trennen. Diese echten Sturm- und Drang-Gedichte, welche die Natur hoch über die Gesetze stellen, stehen mit ihrer leichteren Form und ihrer etwas schwülen Sinnlichkeit unter dem Einfluß Wielands und Bürgers, wodurch sie einen volkstümlichen Ton erhielten.

Volkstümlich sind auch die nächsten Gedichte gehalten: „Bacchus im Triller", das etwas von einem modernen Überbrettl-Lied an sich hat, und das „Bauernständchen". Ganz echt aber klingt der Ton der volkstümlichen Dichtung in diesen Liedern doch nicht. Auch in den Gedichten des Satirikers: „Die Journalisten und Minos" und „Die Rache der Musen", welche Stäudlin und seine Mitarbeiter am Schwäbischen Musenalmanach verspotten, herrscht ein etwas gezwungener Ton. Satirisch sind auch die kleinen Sinngedichte, welche teils die allgemeinen Laster und Schwächen der Menschen, besonders der Frauen, geißeln, teils auf bestimmte Personen und Ereignisse Bezug haben. Das „Gespräch" bezieht sich auf das Recht der Doktor-Diplomverleihung, das der Herzog für seine Akademie durchgesetzt hatte. „Spinoza" ist gegen die Verkleinerer dieses Philosophen gerichtet, die sich doch mit seinen Gedanken schmücken. Die „Grabschrift eines gewissen Physiognomen" ist auf Lavater gemünzt, dessen physiognomische Deutungen gerade bei seinem Besuch der Akademie nicht glücklich ausgefallen waren. „Die Messiade" und „Klopstock und Wieland" legen für die innere Entwicklung Zeugnis ab, die Schiller von Wieland zu Klopstock durchmachte. Die Gegensätze hatten sich freilich noch nicht ausgeglichen. Die metaphysisch übersinnliche Richtung lag noch im Kampfe mit den Ansprüchen der Sinnlichkeit. Der Schwärmer ging noch neben dem Künstler her. Aber der Dichter konnte doch in dem Abschiedsgedicht der Anthologie „Die Winternacht" den Kameraden wohl ein zukünftiges Philisterglück ausmalen, sich selbst aber einen deutschen Lorbeerkranz er-

hoffen. Denn wenn auch nicht ein geborener Lyriker in dieser Sammlung sprach, so sprach doch ein genialer Dichter aus ihr. Es fehlte ihm zur lyrischen Dichtung die Hingabe an den Augenblick, die Unmittelbarkeit des Gefühls und die Intensität der Stimmung. Die Rhythmen und Reime, die Sprachklänge und Kompositionen dieser Gedichte sind nicht musikalisch. Aber schon kündet sich die neue und eigene Art der Lyrik an, welche Schiller über Haller und Klopstock hinausführen sollte: eine philosophische Lyrik, die nicht auf Abstraktion, sondern auf poetischem Erlebnis beruht und durch die Symbolik der Form zum Nacherlebnis zwingt. Schon weist der Reichtum der Töne und der Formen, der kühne Schwung der Sprache, Bilder und Gedanken, der sich oft nur aus übergroßem Ungestüm in Übertreibung, Formlosigkeit und Geschmacklosigkeit verliert, darauf hin, daß hier ein pathetischer Dichter von Genie nur der Reife bedarf, um auch im Felde der Gedichte reiche Frucht zu ernten.

Schiller selbst erkannte in seiner rastlosen Selbstkritik am deutlichsten die Vorzüge wie die Fehler seiner Sammlung, als er sie im Wirtembergischen Repertorium besprach. Er hob die brennende Phantasie und das tiefe Gefühl der Laura-Gedichte hervor. „Aber überspannt sind sie alle und verraten eine allzu unbändige Imagination; hie und da bemerke ich auch eine schlüpfrige, sinnliche Stelle in Platonischen Schwulst verschleiert." Fast alle Gedichte sind zu lang, und der Kern des Gedankens wird fast überall von langweiligen Verzierungen überladen und erstickt. Schiller erkannte den eigenen, tiefen und männlichen Ton der Gedichte, aber er vermißte eine strengere Auswahl und Feile. Möchten sich doch unsere jungen Dichter überzeugen, daß Überspannung nicht Stärke, daß Verletzung der Regeln des Geschmacks und des Wohlstands nicht Kühnheit und Originalität, daß Phantasie nicht Empfindung und eine hochtrabende Ruhmredigkeit nicht ein Talisman gegen die Kritik sei. Möchten sie zu den alten Griechen und Römern

wieder in die Schule gehen und ihren bescheidenen Kleist, Uz und Gellert wieder zur Hand nehmen.

In seine späteren Gedichtsammlungen hat Schiller nur 20 Gedichte aus der Anthologie aufgenommen und auch diese noch zum Teil in sehr veränderter Gestalt. Die philosophische Periode lag dazwischen, die ihm die Erleuchtung über das Wesen der Kunst gebracht hatte. Er hatte erkannt, daß in der strengen Unterordnung der Teile unter die Idee die wahre Gesetzmäßigkeit, das heißt die ästhetische Freiheit des Gedichtes liege. Nach diesem Gesichtspunkt arbeitete er viele seiner Jugendgedichte um. Er nahm bedeutende Kürzungen vor, indem er alles, was überflüssig schien, fortstrich, die Auswüchse beseitigte. Er machte die Form strenger und den Inhalt gemäßigter. Freilich ging dadurch das hinreißende Temperament der Jugend verloren, und wer den jungen Schiller kennen lernen will, muß zu den ersten Fassungen greifen.

In der Anthologie erschien auch die „lyrische Operette von zwo Szenen": Semele. Sie scheint kurz vor den Räubern entstanden zu sein. Ihr Stoff ist den Metamorphosen von Ovid entnommen. Ihre Form wurde durch die glanzvollen Aufführungen mythologischer Opern auf der Bühne des Herzogs angeregt. Es ist der Mythus von der Kadmus-Tochter, welche auf die tückische Einflüsterung der eifersüchtigen Juno hin von ihrem göttlichen Liebhaber Zeus als Beweis seiner Gottheit fordert, daß er sie mit der gleichen Kraft umarme, mit der er Juno umarmt, und die an dem für einen sterblichen Menschen unerträglichen Feuer dieser Umarmung stirbt. Schiller hat diesen Mythus mit der ganzen Empfindsamkeit seiner Zeit und seiner eigenen Person aufgefaßt, wodurch er ein unantikes, mit seiner inneren Natur kontrastierendes Gepräge empfing. Zeus ist in dieser Dichtung der Gott, von dem Schillers Philosophie sprach: der aus dem Gefühle des Mangels die Geister schuf, der sich aus der kalten Öde des Olymps nach Liebe sehnt und darum zu den Töchtern der Menschen

herabsteigt, ein Vorgänger des Kleistschen Jupiter im Amphitryon. In diesem Gedichte klingt schon jener Gedanke an, den Schiller, nachdem er durch die Kantische Philosophie hindurchgegangen war, in dem „Verschleierten Bild zu Sais" und in der „Kassandra" darstellte: daß der Mensch die Gottheit nicht ertragen kann. Es ist der Gegensatz von Ideal und Leben. In der Form der Dichtung stören opernhafte Effekte den in manchen Momenten grandiosen Eindruck. Die lapidare Einfachheit des Aufbaues, der in wenigen Szenen die prägnanten Augenblicke der Handlung gibt, bezeugt schon die dramatische Kraft des jungen Dichters. Die wechselnden Rhythmen sollen der Musik die Gelegenheit zur Entfaltung geben. Fünffüßige Jamben wechseln mit freien Rhythmen und liedartigen Formen, gereimte mit ungereimten Versen. Zur musikalischen Komposition sind offenbar die geschlossenen Liedformen als Arien und die gereimten Partien als Recitative bestimmt. Die Musik soll auch die zauberhaften Erscheinungen begleiten, durch die Zeus vergeblich versucht, Semele von seiner Göttlichkeit zu überzeugen. Schiller selbst hat später, als ihn das Studium der Griechen mit dem wahren Wesen der Antike vertrauter gemacht hatte, diese Jugenddichtung allzu unterschätzt. „Mögen mir's Apoll und seine neun Musen vergeben, daß ich mich so gröblich an ihnen versündigt habe." Er nahm dann noch stilistische Verbesserungen vor.

Das Wirtembergische Repertorium

Die Anthologie ging ziemlich spurlos an ihrer Zeit vorüber. Nur Schubart begrüßte den verwandten Geist in ihr, und Stäudlin, den sie zermalmen sollte, nahm die Fehde mit einem groben Spottgedicht auf das Lohensteinsche Kraftgenie auf. Schiller antwortete in dem Wirtembergischen Repertorium der Literatur, das er Ostern 1782 mit Abel und Petersen zusammen gründete, um die ganz gesunkene Zeitschrift von Haug zu verdrängen und zu er-

setzen. Hier, wo auch die Selbstbesprechung der Anthologie erschien, spießte er die allzu enge Provinzialkultur von Stäudlins Musenalmanach, der den Aufgang der Sonne über dem Schwabenland bedeuten sollte, an der Schwertspitze seiner Kritik auf und vermißte in Stäudlins „Vermischten poetischen Stücken" als ein echter Jünger des Sturms und Drangs das Haupterfordernis eines Dichters: diese Lieder sind nicht Ausflüsse eines vollen, von einer Empfindung vollen Herzens, wie es Goethe im Götz von Berlichingen für das Zeichen des Dichters erklärt hatte. Damit schloß er seinerseits den Kampf gegen einen unebenbürtigen Gegner, der ihn weiter mit Spottgedichten und Anspielungen verfolgte. Er hatte sich aus der Enge schwäbischer Provinzialkultur frei gemacht.

Seine Kritiken im Wirtembergischen Repertorium, dessen Endzweck nach seinem „Vorbericht" die Ausbildung des Geschmackes, angenehme Unterhaltung und Veredlung der moralischen Gesinnung war, rügten mehr die Fehler der besprochenen Erscheinungen, als daß sie ihre Schönheiten priesen. Damit wollten sie der Ausbildung des Geschmackes dienen. In den „Kasualgedichten eines Wirtembergers" (Johann Ulrich Schwindrazheim) bedauerte er die Verschwendung eines dichterischen Talentes an dem unfruchtbaren Stoff der Hochzeiten und Alltagsleichen. Aus solchen „Bastardtöchtern der Musen" setzte sich aber der größte Teil der schwäbischen Dichtung damals noch zusammen. In den „Vermischten teutschen und französischen Poesien von * (Johann Christoph Schwab, dem Vater Gustav Schwabs) vermißte er die Originalität des Inhalts wie der Form. Pfeiffers Übersetzung von Voltaires „Nanine oder das besiegte Vorurteil" erhielt nur den Wert der Makulatur zugesprochen. Die Anzeige von Balthasar Haugs „Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben" gab dem Herausgeber nur deshalb Pardon, weil er schon angekündigt hatte, daß er seine Zeitschrift zugunsten des Wirtembergischen Repertoriums einstellen wolle.

So diente der Kritiker der Ausbildung des Geschmacks. Zur angenehmen Unterhaltung steuerte der Dichter „Eine großmütige Handlung aus der neuesten Geschichte" bei, womit er zum ersten Mal als Erzähler auftrat. Er konnte, um die Wirkung auf das Herz zu verstärken, mit gutem Recht die historische Wahrheit der Erzählung hervorheben, die ihm Frau von Wolzogen vermittelte. Zwei Brüder, von Wurmb geheißen, liebten ein Fräulein von Werther und kämpften den schwersten Kampf der Entsagung, bis der eine von ihnen sich selbst überwand und sie dem anderen zufiel, den sie minder liebte. Es ist interessant, daß die Schwester dieser beiden Brüder die Mutter von Schillers späterer Gattin Charlotte von Lengefeld war. Es war also der Kampf von Pflicht und Neigung, das immer wiederkehrende Motiv in Schillers Dichtung und Philosophie, das ihn schon hier zur Darstellung reizte. Aber er erzählt, ohne psychologische Analyse, nur die nackte Tatsächlichkeit. Die Wahrheit des Geschehnisses soll allein die Rührung erwecken. Der Stil dieser kleinen Novelle erinnert, wie auch der Stil der Anekdoten in den Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen, an den Novellenstil von Kleist.

Zwei philosophische Dialoge im Wirtembergischen Repertorium bezweckten die Veredlung der moralischen Gesinnung. Die Form des Dialogs lag einer dramatischen Begabung nahe, die sich mit widerspruchsvollen Gedanken trug. Zwei Weltanschauungen kämpften noch um seine Seele: der Materialismus und der Idealismus, der Pessimismus und der Optimismus. Diese noch unvermittelten Gegensätze, die auch in den ungleichen Brüdern der Räuber Gestalt gewannen, verkörperten sich in dem Dialoge „Der Spaziergang unter den Linden" zu den Freunden Wollmar und Edwin. Die gegensätzlichen Stimmungen, von denen Goethes Werther in sich selbst zerrissen wird, sind hier auseinandergetreten. Während Wollmar in der Natur ein ewig wiederkäuendes Ungeheuer, ein ewig sich füllendes Grab des

zweckloſen Lebens ſieht, fühlt Edwin in ihr die Offenbarung der allgegenwärtigen Liebe, welche auf die Bedingung raſtloſer Arbeit den Lohn des Glückes und der Weisheit ſetzt. Ein Ausgleich konnte in dieſem Dialog nicht eintreten, weil er in dem Dichter ſelbſt noch nicht eingetreten war.

Ein unausgeglichener Gegenſatz der Weltanſchauungen iſt auch das Thema des zweiten Dialogs: „Der Jüngling und der Greis", an dem Schillers Freund Scharffenſtein mitgearbeitet hat. Dem Greiſe, der mit genügſamer Beſchaulichkeit die Welt betrachtet, ſteht der Jüngling entgegen, deſſen fauſtiſches Seelenelement das ewig unbefriedigte Streben nach Genuß und Taten iſt, der im Genuß nach Begierde verſchmachtet und auf der Stufenleiter ſeiner Taten nach einem Ziele ſtrebt, das in der Ewigkeit liegt. So wurde Schiller ſelbſt vom Drange des Schöpfers fortgetrieben und gab ſich doch wohl auch gern der reinen Anſchauung der Dinge hin. Der Dichter und der Philoſoph in ihm treten ſich in dem Jüngling und dem Greiſe gegenüber. Aber der feinſte Reiz der Dialogform, der in der wechſelſeitigen Überzeugung ruht, mußte dieſen Dialogen fehlen, in denen ein Dramatiker die Pole der Menſchheit unvermittelt nebeneinander ſtellt.

Nirgends eben und in keinem Augenblicke konnte ſich der Dramatiker verleugnen. Ob er nun in den Formen der Lyrik oder der Epik ſprach. All ſeine Gedanken und Gefühle waren doch darauf gerichtet, von der Bühne herab zu ſprechen. Das Wirtembergiſche Repertorium wollte Geſchmack und Geſinnung veredeln, indem es auf angenehme Weiſe unterhielt. Aber die ſinnliche Anſchauung hat ſtärkere Wirkungskraft als Lehre und Tradition. Das Theater, ſo ſchien es, kann den Zweck einer veredelnden Unterhaltung vor allen anderen Syſtemen der Kultur erreichen. Das Wirtembergiſche Repertorium brachte denn auch Schillers Abhandlung „Über das gegenwärtige teutſche Theater". Sie ruht auf der falſchen Vorausſetzung: daß

die Kunst und vornehmlich das Theater durch moralische Wirkung dem praktischen Leben unmittelbar zu dienen habe. Es war die Ästhetik der Aufklärung, die alles unter den Begriff des Zweckes stellte. Aber auch der Sturm und Drang bediente sich noch des Dramas als einer Waffe im Kampf gegen die veralteten Formen der Gesellschaft. Lessings Hamburger Dramaturgie, deren Einwirkung auf Schillers Aufsatz deutlich ist, hatte trotz ihres reformatorischen Charakters an dem moralischen Zweck der Bühne festgehalten. So war es kein Wunder, daß Schiller, der nach lebendiger Betätigung dürstete und die wahre Wirkung der Kunst, die ihren Selbstzweck nicht aufhebt, noch nicht erkannt hatte, weil er die Unterscheidung von Sittlichkeit und Schönheit noch nicht vollzogen hatte, das Theater als eine Schwester der Moral und Religion proklamierte. Warum aber erfüllt das gegenwärtige Theater seine Aufgabe nicht, die reinen Begriffe von Glück und Elend in die Seele zu prägen? Die Antwort lautet mit Lessing: weil Deutschland kein Publikum, keine Dichter und keine Schauspieler dazu hat. Das Publikum sucht im Theater nicht Belehrung, sondern Sinnenreiz; die Dichter entfernen sich zu weit von der Natur, wenn sie dem Muster der Franzosen folgen, oder sie nähern sich zu sehr der Natur, wenn sie in Shakespeares Spuren gehen. Das wahre Kunstwerk aber stellt die Natur in ihrer Ganzheit dar und ist ein Mikrokosmos, ein Bild des Universums, das für das Menschenauge zusammengezogen ist. So hatte schon Lessing die Lehre von Leibnitz auf die dramatische Dichtung angewendet. Im Gegensatz zu Lessing aber steht Schillers Lehre, die ihm seine Idee vom Zusammenhang der geistigen und körperlichen Natur eingab, daß der Schauspieler der echtesten Leidenschaft bedarf, weil nur die echte Empfindung ihren körperlichen Ausdruck natürlich macht.

Schiller konnte in diesem Aufsatz die Erfahrung verwerten, die er im Theater von Mannheim gewonnen hatte. Die Aufführung der Räuber hatte ihn nach Mannheim geführt,

und mit diesem Drama hatte er selbst die Reform der Bühne begonnen. Das Wirtembergische Repertorium brachte auch Schillers Selbstbesprechung der Räuber.

Die Räuber

Schillers geniales Erstlingsdrama ist nicht, wie es scheinen könnte, durch einen elementaren Ausbruch in fertiger Gestalt herausgetreten. Es ist langsam und mit langen Unterbrechungen entstanden, und künstlerisches Bewußtsein ist dabei am Werke gewesen. Sein Keim weist in das Jahr 1777, in dem er Schubarts Erzählung kennen lernte, welche seine Quelle war. Dann kam der heroische Entschluß der Entsagung. Zwei Jahre, 1778 und 1779, ruhte das begonnene Werk zugunsten des medizinischen Studiums. Aber es hatte sich in dieser Zeit innerlich so weit entwickelt, daß es im Jahre 1780 mit nicht mehr zurückzudämmender Gewalt ans Licht brechen konnte. Als Schiller zu Ende dieses Jahres aus der Akademie entlassen wurde, gab er dem Drama seine endgültige Gestalt. Denn nun sollte es gedruckt werden und dem Dichter Ruhm und Reichtum bringen. Manche zu grelle und sittenlose Szene wurde auf den Rat der Freunde — Petersen und Abel — geopfert oder abgeschwächt. Aber die erste Enttäuschung war: daß kein Verleger das Werk drucken lassen wollte. Schiller mußte sich entschließen, es auf eigene Kosten zu tun, wozu er sich eine für seine Verhältnisse hohe Summe erborgen mußte. Es war der Anfang jener Schuldenlast, die schwer auf seinem Leben liegen sollte. Als die ersten sieben Bogen fertig standen, sendete er sie an den Mannheimer Verleger Schwan, der es aber für unschicklich hielt, dem ehrsamen Publikum ein so maßloses Werk anzubieten. Schiller selbst erschrak vor den allzu grellen Farben, die erst im Druck ganz herauskamen, und die Freunde bestätigten seine Selbstkritik. Er zog die schon fertigen Bogen zurück, unterdrückte die Vorrede und ersetzte sie durch eine gemäßigte Fassung, ge-

staltete den zweiten Bogen völlig anders und milderte sonst noch vieles. Die Vorrede und der zweite Bogen aber haben sich in der ersten Fassung erhalten.

Im Mai 1781 empfing Schiller mit unbeschreiblicher Freude die ersten Exemplare seines Werkes, das unter dem Titel erschien: Die Räuber. Ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig. Der Name des Dichters war aus Vorsicht nicht genannt.

Die Stoffquelle dieses Dramas war eine Erzählung, die Schubart im Schwäbischen Magazin Januar 1775 veröffentlicht hatte: „Zur Geschichte des menschlichen Herzens". Von zwei Brüdern war Wilhelm ein intrigierender Bösewicht, äußerlich ein frömmelnder Zelot, Karl dagegen ein feuriger, nur allzu leichtsinniger Idealist. Beide gingen zusammen auf die Universität. Karl verstrickte sich in Händel und Schulden, was Wilhelm getreulich dem Vater berichtete. Karl mußte fliehen und stürzte sich als Soldat in den Krieg. Als er von Reue gepackt in einem Briefe den Vater um Vergebung anflehte, wurde der Brief von Wilhelm unterschlagen. Unerkannt kehrte nun Karl in die Heimat zurück und rettete den Vater vor einem Mordanschlag, den Wilhelm auf ihn machte. Die Arme des Vaters öffneten sich ihm wieder. Wilhelm, dem verziehen wurde, gründete eine Sekte der Zeloten. Schubart empfahl diese Geschichte einem Genie, das sie auf deutschem Boden als Roman oder Drama behandeln möge. Schiller behandelte sie als einen „dramatischen Roman".

Aber die Erzählung war für ihn nur das rohe Material, das gänzlich umgebildet werden mußte. Franz, so nannte er den bösen Bruder, muß von Anfang an sein schlimmes Ziel im Auge haben, wonach sich all seine Intrigen bestimmen. Karl muß durch sie mit innerer Notwendigkeit auf die Bahn getrieben werden, die ihn zum Abgrund führt. So nur konnte die Erzählung zum Drama werden. Der Ausgang aber mußte tragisch sein. Wenn Schubart mit seiner Erzählung die Scheinheiligkeit der Zeloten ent-

larven wollte, so erhöhte sich der Standpunkt des neuen Dichters weit darüber hinaus. Aus dem notwendigen Zusammenstoß ewiger Gegensätze ergibt sich die tragische Idee. Das gute und das böse Prinzip, das Ideal und die Materie liegen im Kampfe. Die Phantasie des Dichters gab seinem Gegenstand einen biblischen, ja mythischen Charakter. Sein Drama sollte ursprünglich auch heißen: Der verlorene Sohn. Die Gestalt des gefallenen Engels in den biblischen Epen der Milton und Klopstock ist in das reine Menschentum seines Karl übersetzt, dessen Abfall von Gott nur eine Verirrung des edelsten Idealismus ist. Das ewig böse Prinzip aber, der Teufel von Urbeginn ist sein Bruder Franz. Diese Ausgestaltung des überkommenen Motivs unterscheidet Schillers Drama von den beiden anderen Brudertragödien des Sturms und Drangs, den Zwillingen von Klinger und dem Julius von Tarent von Leisewitz. Das tragische Motiv der Zwillinge ist: daß die Natur den einen von zwei Brüdern zum Herrscher geschaffen hat, während der andere, weil er nur um einen Augenblick früher zur Welt kam, aus dem Rechte der Erstgeburt der Erbe des Thrones ist. Im Julius von Tarent macht die Liebe zu einem Mädchen zwei Brüder zu Feinden auf Leben und Tod. Das erste Drama vertritt das Recht der Natur gegenüber dem geschriebenen Gesetze in einer Form, die selbst Natur sein will und die Gesetze der Dramaturgie verachtet. Das zweite bannt den minder revolutionären Gehalt in die strenge Kunstform der Lessingschen Tragödie. Es war das Lieblingswerk des jungen Schiller. Aber sein eigenes Drama hat eine neue Idee und eine neue Form. Das Motiv des Bruderkampfes verliert bei ihm seinen zufälligen Charakter und erhält die ewige Notwendigkeit, wodurch das Drama zum Symbole wird. Diese gewaltige Erweiterung geschah durch die Steigerung des persönlichen Erlebnisses, welches die Quelle dieser Dichtung war, zu einem philosophischen Erlebnis. Die Brüdertragödie wird zur Tragödie der unbrüderlichen Menschheit.

Das persönliche Erlebnis, das sich in dieser Tragödie gestaltete, ist dieses: ein genialer Mensch, der durch einen Akt fürstlicher Willkür in den verhaßten Zwang gleichmachender Regeln gepreßt wird, der mit dem glühenden Durst nach Leben, Freiheit, Liebe und Kraftbetätigung gewaltsam unterdrücken muß, was doch mit elementarer Kraft zum Lichte stößt, empört sich gegen eine Gesellschaft, die solche Knechtung der Persönlichkeit möglich macht.

Dieses persönliche Erlebnis war zugleich das Erlebnis des Sturms und Drangs, der das Recht der freien Persönlichkeit gegen die überkommenen Formen und Dogmen der Gesellschaft erkämpfen wollte. Darum begeisterte sich Schiller für die Dichter des Sturms und Drangs. Er liebte den Julius von Tarent, die Zwillinge, den Götz von Berlichingen. Was ihm da entgegenscholl, war das neue Evangelium eines freien Menschentums. Die Helden des Sturms und Drangs, Rousseau und Plutarch, werden auch seine Helden. Der Ruf zur Natur klingt mit dem Ruf nach der großen Persönlichkeit zusammen. „Rousseau rühmte es an dem Plutarch, daß er erhabene Verbrecher zum Vorwurf seiner Schilderung wählte." So hat sich das persönliche Erlebnis des Dichters zu einem sozialen Erlebnis gesteigert. Sein Drama ist ein flammender Protest gegen das tintenkleckſende Kastratenjahrhundert, das sich die gesunde Natur mit abgeschmackten Konventionen verrammelt, den Leib in eine Schnürbrust und den Willen in Gesetze schnürt, welche Adlerflug zum Schneckengang verdrehen, gegen eine Gesellschaft, welche für die große Persönlichkeit keinen Platz mehr hat und sie zum Verbrecher stempelt.

Alle Motive des Sturms und Drangs brechen in Schillers Dichtung auf. Die neue Erfassung der Antike, welche der Sturm und Drang gebracht hatte, kommt hier zu ihrem stärksten Ausdruck. Die Wiedergeburt der antiken Welt und Menschheit soll nicht durch die Gelehrsamkeit erfolgen, sondern durch die lebendige Nachahmung ihrer Größe, welche auf dem Grunde der Freiheit ruhte. Der antike

Held, wie Plutarch ihn darstellte, ist das Ideal der jungen Generation. Die Freiheit schien nur im Altertum verwirklicht zu sein. Das Räuberdrama kämpft gegen die moderne Staatsform für den freien Staat, die Republik, wie der Sturm und Drang es tat. Es kämpft gegen die Dogmen der Kirche für eine freie Religion, wie der Sturm und Drang. Der freie Mensch ist derjenige, der sich von den überkommenen Formen und Gesetzen der menschlichen Gesellschaft losgemacht hat. Dieses Drama kämpft wie das Drama des Sturms und Drangs überhaupt gegen alle geschriebenen Gesetze für das ewige Gesetz. Die Tragik aber ist, daß eine solch freie Persönlichkeit von der Gesellschaft zum Verbrecher gestempelt und in den Abgrund getrieben wird. Das Motiv des erhabenen Verbrechers kehrt in allen Dramen der Stürmer und Dränger wieder. Die Idee der Freiheit war ihnen gleichbedeutend mit der Idee der Natur. Auch Schillers Drama spricht die sentimentalische Sehnsucht des Sturms und Drangs nach der Natur mit aller Kraft dieser Empfindung aus.

Aber die Eigentümlichkeit des Schillerschen Erlebnisses war, daß es sich immer zu philosophischer Allgemeingültigkeit steigern mußte. Das soziale Erlebnis erweiterte sich zu einem philosophisch-metaphysischen Erlebnis. Der Dichter wurde von der Weltanschauung Shaftesburys ergriffen, welche in der Liebe das höchste Gesetz der Welt erblickt. Wenn das Weltgesetz auch das Gesetz der menschlichen Gesellschaft ist, dann erfüllt diese die göttliche Bestimmung des Geschlechtes. Da kam es wie ein Rausch über den Dichter, und Shaftesbury trat an die Seite Rousseaus. Natur ist: Liebe. Unnatur ist: daß die Liebe nicht zwischen den Menschen herrscht. Die Aufgabe des Dichters ging ihm in Klarheit auf: die Liebe herstellen und niederreißen, was der Liebe in der Welt entgegensteht. Der Dichter ist der Diener und Helfer der göttlichen Weltordnung, und seine poetische Aufgabe ist eine soziale und eine metaphysische Aufgabe. So hat sich das persönliche Erlebnis end-

lich zu einem Welterlebnis gesteigert und ist ein Symbol geworden, eine Dichtung und gleichzeitig eine Philosophie. Karl Moor will das Weltgesetz der Liebe herstellen, indem er vernichtet, was der Liebe, in der menschlichen Gesellschaft entgegensteht, indem er ein Räuber wird. Auch sein Erlebnis aber hat einen persönlichen Ursprung. Die Familie, welche doch das natürliche Urbild der Liebe ist, stößt ihn aus, weil nicht die Liebe, sondern der Haß in ihr herrscht. „Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte: weg denn von mir, Sympathie und menschliche Schonung!"

So wurde die Brüderfeindschaft das Symbol für die unbrüderliche Menschheit, in der doch die Liebe herrschen soll.

Die Liebe ist der Idealismus. Was ihr entgegensteht, ist der Eigennutz, der Haß, der Materialismus. Karl und Franz stehen gegeneinander, wie der Idealist gegen den Materialisten steht. Franz glaubt an keine Sympathie der Seelen, nicht an die Bestimmung der Vollkommenheit. Er meint vom Geiste aus den Körper seines Vaters verderben zu können. Er glaubt an keinen Gott und an keine Unsterblichkeit. Karl aber sieht sich als das Werkzeug der göttlichen Weltordnung an, welche durch die menschliche Gesellschaft zerstört ist. Er will als ihr Rächer und Retter auftreten und die aus den Fugen gegangene Welt aus eigener Kraft wieder einrenken.

Es ist aber schon für dieses Drama höchst charakteristisch, daß es doch das Gesetz triumphieren läßt. Darin unterscheidet es sich von den anderen Dramen des Sturms und Drangs. Die Idee der Nemesis, welche in diesem Drama waltet, war für Schiller die Rettung aus seinem Skeptizismus und die Versöhnung zwischen den allzu schroffen Gegensätzen des Idealismus und des Materialismus. Die Nemesis erfüllt sich in Franz wie auch in Karl. In dem Bösewicht selbst hebt das Weltgericht an. Die Schauer des Gewissens lassen sich durch die Sophisterei des Verstandes nicht beseitigen und treiben ihn zu Ver-

zweiflung und Tod. Das Gesetz richtet ihn in seiner eignen Brust. Die Szene, in der ihm die Vision des Weltgerichtes kommt und ihn zum Selbstmord zwingt, während die von Karl entsandten Rächer gleich den Reitern der Apokalypse immer näher und näher kommen, ist vielleicht die dramatischste Szene, welche Schiller je geschaffen hat.

Karl aber liefert sich selbst dem irdischen Gerichte aus. Er glaubte die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht halten zu können, ein tragischer Irrtum, der ihn in den Abgrund treibt. Denn der Weltrichter bedarf nicht der menschlichen Hand und läßt sich nicht vorgreifen. Karl Moor verletzte die göttliche Weltordnung, indem er als ein Räuber für sie zu kämpfen meinte. Auf dem Wege zur höchsten Vollkommenheit wird er selbst der unvollkommenste Mensch und auf dem Wege zum höchsten Glück der unglückseligste. Die furchtbaren Konsequenzen seines irrenden Idealismus: die Schandtaten der Gesellen, an die er sich mit einem Eide geschmiedet hat, der Tod des Vaters, des Bruders und der Braut, bringen ihn zur Erkenntnis, daß die mißhandelte Ordnung und das beleidigte Gesetz eines Opfers bedürfen, um ihre unverletzbare Majestät vor der ganzen Menschheit zu entfalten. Er selbst muß dieses Opfer sein.

Schon in diesem Drama also hat die Idee der Freiheit nicht jenen Charakter der Willkür, den sie sonst in den Dramen der Stürmer und Dränger hat. Es gibt in den Räubern eine Stelle, welche zeigt, daß die neue Auffassung der Freiheit dem Dichter auch zum Bewußtsein kam. Als die Räuber sich einmütig zu ihrem Hauptmann bekennen, da ruft Karl Moor ihnen zu: „Jetzt seid ihr frei." So ruft im Wilhelm Tell der Pfarrer Roeßelmann den Eidgenossen zu, nachdem sie sich selbst das Gesetz gegeben haben: „Jetzt seid ihr frei, ihr seid's durch dies Gesetz." Von dem ersten Drama Schillers bis zu seinem letzten geht der Weg einer konsequenten Entwicklung. Es ist der gleiche Weg, den auch die Form genommen hat. Denn diese neue Idee der Freiheit hat auch die neue Form dieses Dramas ge-

schaffen. Denn auch die Freiheit der Form scheint schon hier durch das Gesetz gebändigter als in den Dramen der Stürmer und Dränger sonst.

Die innere Gegensätzlichkeit zunächst bestimmte diese Form, welche sich rhythmisch zwischen den feindlichen Lagern bewegt. Aber die Gegensätze stoßen nicht unmittelbar aufeinander. Franz und Karl begegnen sich in diesem Drama nicht. Dadurch fehlt es der Tragödie an einem dramatischen Mittelpunkt, wie es in der Maria Stuart etwa die Begegnung der Königinnen ist. Die Form der Räuber hat eine Art von epischem Charakter, wie ihn noch die Form des Tell und des Demetrius hat. Dieser epische Charakter, dessentwegen auch Schiller die Räuber einen dramatischen Roman nannte, ist eine Eigentümlichkeit der Schillerschen Form. Durch ihn wollte er später das Drama von dem Zwang der stofflichen Illusion befreien. Hier aber hält dieser epische Charakter die Aufeinanderfolge der Szenen, welche sonst in den Dramen der Stürmer und Dränger auseinanderzufallen drohen, mehr zusammen. Es entsteht eine Reihe von höchst dramatischen Bildern, die in sich geschlossen erscheinen. Die Freiheit in der Behandlung von Raum und Zeit ist viel gemäßigter als sonst im Sturm und Drang. Fliegende Szenen, die manchmal nur durch einen Monolog gebildet werden, sind seltener. So kündigt sich hier schon die Form des Wilhelm Tell und des Demetrius an, welche die durch die klassische Kunst gebändigte Form des Sturms und Drangs ist. Die Beherrschung der Massen, die Schiller gleich in seinem ersten Drama glänzend bewährte, ist gleichsam symbolisch für diese Form. All das aber erscheint hier nur angedeutet und entwickelte sich zu immer größerer Vollkommenheit.

Die geschlossenere Form erhebt die Räuber auch über Goethes Götz von Berlichingen, ohne den sie freilich nicht geschaffen wären, und der sie wiederum an Lebensfülle und Wahrheit übertrifft. Der Vergleich berührt keine Zu-

fälligkeiten: hier wie dort die große Persönlichkeit, die im Wege irrend das ewige Recht, für das sie kämpft, mit irdischem Makel behaftet. Zwei Selbsthelfer in kleiner Zeit, Raubritter und Räuber aus Idealismus, von Freund und Bruder verraten, zwei, denen die Freiheit der Atem des Lebens ist. Hier wie dort die Umwertung aller Werte. Nicht Götz und Karl sind die wahren Verbrecher, sondern diejenigen sind es, von denen sie ausgestoßen werden. Der Gesellschaft wird ihre Larve abgerissen, und das Drama wird zum Gericht. Aber es ist nicht nur die metaphysische Steigerung, welche Schillers Drama vom Götz unterscheidet. Die innere Form des Götz von Berlichingen ist deshalb episch, weil hier eine Reihe von Bildern und Begebenheiten nicht auseinander sondern aufeinander folgt, weil hier der Kampf der einen Persönlichkeit sich gegen wechselnde Gegner richtet und ein historisches Zeitgemälde entworfen wird. In den Räubern aber tritt von Anbeginn die eine Gegensätzlichkeit hervor, die nur zum tragischen Austrag kommen kann, und die Entwicklung wird durch die Stoßkraft böser Ursachen und rückstoßender Wirkungen getrieben. Deshalb ist die Form der Räuber in ihrem innersten Wesen dramatisch.

Mit Schiller erst kam der geniale Dramatiker, der dem in seiner Art dramatischen Erlebnis des Sturms und Drangs die organische Kunstform gewann. Alle Dramen der Stürmer und Dränger wiesen auf Shakespeare zurück. Erst Schiller wurde mit gutem Recht als der deutsche Shakespeare begrüßt. Nicht deshalb, weil der Franz Moor in Shakespeares großen Bösewichtern, Richard III., Jago, Edmund, seine Vorgänger hat, weil Hamlet-Stimmungen in Karl lebendig werden und manches noch von der Wirkung dieses Geistes zeugt, dem sich kein Schöpfer in jenen Tagen entziehen konnte. Sondern weil hier ein geborener Dramatiker das Gesetz der Notwendigkeit in dem Schicksal eines großen Menschen enthüllt und die Gegenpole der Menschheit zusammenfaßt, wie es Shakespeare tat.

Aber die Räuber haben nicht die erschütternde Objektivität der Shakespeareschen Tragödie. Diese Objektivität war es, welche Schiller an Shakespeare nicht lieben konnte. Sein Drama ist in hohem Grade subjektiv. Er selbst spricht aus seinen Gestalten, verweilt an Stellen, wo sein Gefühl es möchte, und eilt fort, wenn es ihn treibt.

Auch von der Naturwahrheit Shakespeares kann in diesem Drama nicht die Rede sein. Er schilderte Menschen, ehe er sie kennen gelernt hatte. Verhältnissen zu entfliehen, die ihm zur Folter waren, schweifte sein Herz in eine Idealenwelt aus; aber von der wirklichen Welt schieden ihn eiserne Stäbe. Die Menschen, welche ihn umgaben, waren gleichsam nur ein einziges Geschöpf. Er war unbekannt mit dem schönen Geschlechte, denn die Tore des Institutes öffneten sich Frauenzimmern nur, ehe sie anfingen, interessant zu werden, oder wenn sie aufgehört hatten, es zu sein. Sein Werk entstand aus dem „naturwidrigen Beischlaf der Subordination und des Genius". So war es sehr natürlich, daß sein Pinsel die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlte. Die Gestalt der Amalia ist begreiflicherweise am weitesten von der Natur entfernt. Daß Franz und Karl dem Lessingschen Gesetz von gemischten Charakteren so wenig entsprechen, ist freilich auch auf die metaphysische Steigerung der dramatischen Idee zurückzuführen. Nur die feinere Abstufung der Räubercharaktere läßt lebendige Urbilder unter den Kameraden ahnen.

Auch die Sprache ist trotz ihrer charakterisierenden Abtönung und ihres kraftgenialen Stiles nicht die Sprache der Natur. Während Shakespeare und die Dichter des Sturms und Drangs sie dem Naturalismus näherten, wurde sie durch Klopstock, Ossian und die Bibel zu lyrischer Erhabenheit gesteigert. Die Philosophie machte sie oft abstrakt und metaphysisch, während das dramatische Temperament ihr eine Lebendigkeit sondergleichen gab. So zeigt sich auch in der Form der noch unvermittelte Gegensatz

von Idealismus und Materialismus. Der Dichter hat noch nicht den Stil gefunden, der über die Natur erhaben ist und sich doch nicht in Übersinnlichkeit verflüchtigt.

Die Darstellung des Ideals mußte unter diesen Umständen charakteristischer erscheinen als die Schilderung der Wirklichkeit, wodurch auch das Verhältnis dieses Dramas zu dem größten Epos der neueren Zeit bestimmt wird. Schiller selbst hat in seiner Vorrede auf die Beziehung zu Cervantes hingewiesen: „jedermann kennt den ehrwürdigen Räuber Roque aus dem Don Quixote". Wichtiger aber ist, daß sich in Karl zu seinem enthusiastischen Traum von Größe und Wirksamkeit eine Bitterkeit gegen die unidealische Wirklichkeit gesellte, wodurch der seltsame Don Quixote fertig wurde. Der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, den der große Humorist in seinem Epos dem Lachen preisgab, ist hier zur Tragödie geworden.

Schiller selbst nannte sein Werk einen dramatischen Roman, womit er sagen wollte, daß es nicht für die Bühne geschaffen sei. Die unterdrückte Vorrede hat die Verteidigung dieses Umstandes zu ihrem ausschließlichen Inhalt. Er wählte die dramatische Methode, weil sie durch ihre anschauliche Gegenwart die Seele gleichsam bei ihren verstohlensten Operationen zu ertappen vermag und so auch ohne die sinnliche Vorspiegelung mächtiger wirkt als die beschreibende Dichtkunst. In diesem Sinne konnte er die französischen Tragödien, welche die Helden des Altertums „auf Stelzen schrauben und mit Drahtfäden ziehen", nicht zur dramatischen Gattung zählen. Auch meinte er nicht, daß sein Drama den Gesetzen der Bühne widerstreite, weil es sich über die Einheiten von Ort und Zeit hinwegsetzt. Er konnte „die Fülle ineinander gedrungener Realitäten" unmöglich in die engen Palisaden des Aristoteles und Batteux einkeilen. Nicht die Form, sondern der Inhalt des Schauspiels verbannt es nach Schillers Meinung von der Bühne. Denn um der Natur treu zu bleiben, stellt es das Laster mit allzu glänzenden Farben dar, welche das

Publikum verleiten könnten, es für eine Apologie des Lasters zu halten. Darum eignet es sich nicht zur theatralischen Darstellung.

Das war nun nicht die ehrliche Meinung des Dichters, sondern ein Vorwand, um den moralischen Gehalt seines Werkes zu verteidigen. Die Vorrede zur ersten Auflage ist denn auch mit allzu stark hervortretender Absichtlichkeit zu diesem Zwecke geschrieben. Man muß den Dichter gegen sich selbst in Schutz nehmen, wenn er seinem Werke einen Platz unter den moralischen Büchern verspricht, weil darin das Laster den seiner würdigen Ausgang nimmt, der verirrte Mensch wieder in das Geleise der Gesetze tritt und die Tugend siegreich davongeht. Der Dichter, der sich so zum Rächer der beleidigten Religion und Moral aufwirft, hat sich nicht offen zu seinem Werk bekannt. Er fürchtete die Folgen seiner revolutionären Umwertung und suchte ihre Wirkung abzuschwächen. Aber es gelang ihm nicht, und das Drama wurde so verstanden, wie es gemeint war.

Die Räuber erschienen im Todesjahre Lessings und im Erscheinungsjahre von Kants Kritik der reinen Vernunft. Ihre Wirkung war von elementarer Gewalt. Die ältere Generation fühlte die Vesten der Erde wanken. Aber die Jugend jubelte dem Dichter zu, der ihrem eigensten Erlebnis die befreiende Form gefunden hatte. Sein ungenannter Name wurde schnell bekannt und ging von Mund zu Munde. Berühmte Reisende suchten ihn auf, und man warb um seine Freundschaft. Die erste Auflage war bald vergriffen, und eine neue wurde von dem Mannheimer Buchhändler Tobias Löffler verlegt. Schiller betonte in einer Vorrede zu ihr, daß er keine Verbesserung im Wesen des Stückes vorgenommen habe, daß die wenigen Änderungen die Korrektheit des Druckes und den Wegfall einiger Zweideutigkeiten angingen. Der Name des Dichters stand nun auf dem Titel und unter dem Bilde eines Löwen der Wahlspruch: In tyrannos.

Aber die volle Wirkungskraft des hinreißenden Werkes wurde doch erst auf dem Theater erschöpft. Trotzdem Schiller es nicht für die Bühne geschrieben haben wollte, war es ja doch von einem geborenen Theaterdichter angelegt. Mehr als irgendein anderes Stück des Sturms und Drangs fügte es sich den Bedingungen des Theaters. Die Handlung war geschlossener, die Behandlung von Ort und Zeit gemäßigter, der dramatische Rhythmus lebendiger. Die sinnfällige Kontrastierung der Charaktere und Situationen, der wirksame Wechsel von packender Dramatik und stimmungsvoller Lyrik, die gewaltige Beherrschung der Massen und das fortreißende Temperament der Sprache: all das verhieß dem Werke von vornherein die ungewöhnliche Bühnenwirkung, die es denn auch erzielte.

Der Buchhändler Schwan, der den Verlag nicht übernehmen wollte, machte den Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters, den Reichsfreiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg, auf das Drama aufmerksam. Die Mannheimer Schauspieler Iffland, Beck, Beil und Boeck wünschten seine Aufführung. So forderte denn Dalberg den Dichter in einem höchst schmeichelhaften Briefe auf, sein Drama für die Mannheimer Bühne einzurichten. Hocherfreut ging Schiller an die Arbeit, aber die Umarbeitung ging nicht ohne schmerzliche Entsagung vor sich. Er mußte nun erfahren, daß die Gesetze der Kunst nicht auch die Gesetze des Theaters sind. Viele an sich gute Züge mußten „den Grenzen der Bühne, dem Eigensinn des Parterre, dem Unverstand der Galerie oder sonst leidigen Conventionen" hingeopfert werden. Die Notwendigkeit der reinen Kunst erlag der Willkür des Theaters. In manchen Zügen freilich gewann auch das Werk durch die Bearbeitung. Die Zusammenziehung, Umstellung und Kürzung mancher Szenen gab dem dramatischen Verlauf mehr Deutlichkeit und Schlagkraft und erhöhte die Geschlossenheit der Form. Franz erscheint der Menschheit etwas näher gebracht. Aber die Verbesserung hält der unseligen Verschlechterung nicht die Wage.

Die lyrischen Einlagen, welche die Ruhepunkte in dem fortreißenden Strome der Dichtung waren, wurden geopfert. Die Milderung kraftgenialer Stellen schwächte das Temperament der Sprache. Theatralischen Effekten zuliebe wurde Natur in Schwulst gemodelt. Am schlimmsten aber ist der neue Schluß. Franz erdrosselt sich nicht selbst, sondern wird von Karl dem Gerichte der Räuber ausgeliefert und in den gleichen Turm hinabgestoßen, in dem er seinen Vater eingeschlossen hatte. Damit ist die furchtbare Notwendigkeit seines Selbstgerichtes einer poetischen Gerechtigkeit gewichen, welche das Publikum befriedigen sollte. Aber Dalberg verlangte noch weitere und tief einschneidende Veränderungen. Amalia sollte nicht von der Hand ihres Geliebten, sondern durch Selbstmord enden. Vergeblich suchte Schiller ihm klar zu machen, daß die Ermordung Amalias eine notwendige Konsequenz von Moors Charakter sei, und auch in dem zweiten und wichtigeren Punkt konnte er Dalberg nicht überzeugen. Das Stück sollte aus der Gegenwart in die Epoche des gestifteten Landfriedens und unterdrückten Faustrechts zurückverlegt werden. Denn Dalberg fürchtete die allzu aufstachelnde Wirkung eines Dramas, das die herrschenden Mächte der modernen Gesellschaft stürzen will. Eine solche Änderung aber ging dem Werk an seine Seele. Schiller wies nur auf die äußerlichsten Gegengründe hin: daß all seine Personen viel zu modern und aufgeklärt für die damalige Zeit sprächen, daß die Episode mit Amalias Liebe gegen die einfache Ritterliebe jener Zeit einen abscheulichen Kontrast bilde, daß der Charakter des metaphysisch-spitzfindigen Schurken Franz in jenem Zeitalter unmöglich sei. Dalberg bestand auf seiner Forderung, und Schiller mußte sein Werk dem geänderten Kostüm notdürftig anzupassen suchen.

Aber der ursprüngliche Charakter des Dramas war so stark, daß er doch aus dem unechten Kostüm herausleuchtete. Die erste Aufführung fand in Mannheim am 13. Januar 1782 statt. Schiller war ohne Urlaub nach Mannheim gereist.

Ein auf Dalbergs Wunsch von ihm verfaßtes „Avertissement" wies das Publikum noch vor der Aufführung mit allem Nachdruck auf die moralische Qualität und Absicht des gefährlichen Werkes hin. Die Wirkung steigerte sich von Akt zu Akt. „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten einer Ohnmacht nahe zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung, wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht." Die Aufführung war glänzend: Beck spielte den Karl Moor mit hinreißendem Temperament, während Franz von dem jungen Iffland, dessen hochaufsteigende Laufbahn in dieser Rolle begann, „mit zermalmendem Ausdruck" verkörpert wurde.

Seit diesem Abend wußte Schiller, daß er der Dramatiker war, den Deutschland brauchte. Überall, wo seine Schöpfung die Bühne betrat, wurde sie mit stürmischem Jubel begrüßt. Man fühlte, daß der Befreier gekommen war. Selbst die schlimmsten Entstellungen, die sich das Werk von den Wandertruppen und besonders von dem Berliner Theaterdichter Plümicke gefallen lassen mußte, konnten doch seine Wirkung nicht schwächen.

Mit hohem Selbstgefühl kehrte Schiller von Mannheim zurück. Er hatte vieles beobachtet und gelernt und glaubte mit Recht, wenn Deutschland einst einen dramatischen Dichter in ihm finde, die Epoche von dieser Aufführung zählen zu müssen. Der junge Ruhm blendete ihn nicht. Eine Selbstbesprechung im Wirtembergischen Repertorium, welche das Stück nach der neuesten Theaterausgabe nahm, nach der es auf der Nationalbühne zu Mannheim vorgestellt wurde, hebt seine Vorzüge und Schwächen scharf und gerecht hervor. Sie weist auch auf die ursprünglichen Absichten des Dichters hin, die er hatte opfern müssen. Über die Mannheimer Vorstellung sprach er in einem fingierten Briefe, der wiederum bezeugt, wie ihn die Anschauung der Bühne reifte: dieses Stück ist kein Theater-

stück. „Ich hätte den Verfasser dabei gewünscht; er würde viel ausgestrichen haben." Die Theaterbearbeitung erschien im April 1782 bei Schwan. Schiller hatte sich nicht entschließen können, all die Änderungen, zu denen er gezwungen worden war, auch im Druck stehen zu lassen.

Die Befreiung

Als Schiller aus Mannheim in das alte Joch nach Stuttgart zurückgekehrt war, mußte ihn seine Lage doppelt unerträglich dünken. Dort hatte er die Wirkung seiner Kraft erprobt und Beweise der Verehrung empfangen, und glänzende Aussichten hatten sich vor ihm geöffnet. Jetzt begann der graue Alltag die Gehobenheit seiner Stimmung wieder herabzudrücken. Das Gefühl seiner Unfreiheit wuchs und wuchs, denn sein Wesen war über die Enge der Verhältnisse hinausgewachsen und verlangte mit gebieterischer Notwendigkeit nach Weite, Luft und Licht. Seine wachsende Neigung zum Drama war ihm eine Beängstigung, weil sie im Zwang des Dienstes und Berufes nicht zu befriedigen war. Er plante ein deutsches Nationalschauspiel, eine Theaterbearbeitung des Götz von Berlichingen, und die Idee zu der Verschwörung des Fiesko ging ihm noch im Jahre 1782 auf. Von außen her aber suchte man die Freiheit seines Schöpfertriebes zu vernichten. Der Herzog erkannte in den Räubern die Symptome einer höchst bedenklichen Gesinnung: sein Geschöpf wagte es, „gegen die Tyrannen" aufzutreten. Sein Verdacht wurde durch die auf Kommando der württembergischen Generalität gedichtete „Totenfeier am Grabe Philipp Friedrich von Riegers", der am 15. Mai 1782 gestorben war, noch bestärkt. Rieger war Schillers Pate gewesen, und die Anmerkung zu einem Lobgedicht auf ihn in der Anthologie hatte schon die wärmste Hochachtung Schillers für ihn ausgedrückt. Jetzt aber stellte er die wahre Größe des Mannes der Scheingröße des Fürsten gegenüber, der ihn mit seiner

Gnade zu erheben meinte. Der Herzog fühlte sich getroffen, und bald bekam er die erwünschte Gelegenheit, gegen den unbequemen Dichter einzuschreiten. Schiller nämlich benutzte am 25. Mai eine Abwesenheit des Herzogs zu einer zweiten Reise nach Mannheim, wohin ihn das ungeduldige Verlangen trieb, sein Schauspiel noch einmal aufgeführt zu sehen und daraus für die Vollendung des Fiesko Vorteil zu ziehen. Trotzdem die ersehnte Aufführung an den zwei Abenden, die Schiller in Mannheim bleiben konnte, nicht zu ermöglichen war, gab ihm doch die ehrenvolle Aufnahme, die er von allen Seiten und auch bei Dalberg empfing, die Hoffnung ein, daß er in Mannheim vielleicht eine Wirkungsstätte am Theater finden werde. Der Gedanke setzte sich fester, als diese „glücklichste Reise seines Lebens" ihn durch einen höchst widrigen Kontrast seines Vaterlandes mit der Atmosphäre Mannheims so weit verleitete, daß ihm Stuttgart „unerträglich und ekelhaft" wurde. Unglücklicher als er konnte jetzt niemand sein. Er hatte Gefühl genug für seine traurige Situation und Selbstgefühl genug für das Verdienst eines besseren Schicksals. Er wußte, daß die Vollendung seines Dichtertums nur in einem anderen Klima möglich sei. So wagte er es denn, sein Schicksal in Dalbergs Hand zu legen und ihn um Befreiung aus dem Sklavendienste des Herzogs und eine Stellung am Mannheimer National-Theater zu bitten. Dalberg antwortete ausweichend, wenn auch nicht hoffnungslos. Aber die Ereignisse selbst drängten zur letzten Entscheidung. Als der Herzog von Schillers heimlicher Reise nach Mannheim erfuhr, die ihm Desertion und Hochverrat dünkte, bestrafte er ihn mit 14 Tagen Arrest und, was schwerer wog, mit dem strengen Befehl, künftig jeden Verkehr mit dem „Ausland" zu vermeiden und nichts anderes mehr wie medizinische Schriften zum Druck zu bringen. Noch einmal und dringender erbat Schiller Dalbergs Intervention, indem er ihn mit der Vollendung neuer Dramen für die Mannheimer Bühne lockte: bald wird der Fiesko fertig sein, und die Se-

schichte des Spaniers Don Karlos, auf die Dalberg ihn aufmerksam gemacht hatte, verdient allerdings den Pinsel eines Dramatikers. Die Rettung aber müsse gleich geschehen, sonst würde er zu einem Schritt gezwungen sein, der ihm auch den Aufenthalt in Mannheim unmöglich mache. Dalberg, der den Konflikt mit dem Herzog fürchtete, gab keine Antwort mehr. Da erfolgte der letzte Anstoß zu gewaltsamer Entscheidung.

Im zweiten Akte der Räuber erklärt Spiegelberg, daß zu einem echten Spitzbuben ein nationales Spitzbuben-Klima gehöre, wie es ganz besonders Graubünden, das Athen der heutigen Sauner, habe. In Wahrheit wimmelte das Graubündner Gebirge zu jenen Zeiten von verbrecherischem Gesindel. Aber Graubünden wollte den Schimpf nicht auf sich sitzen lassen, und ein gewisser Dr. Amstein veröffentlichte in seiner Wochenschrift „Der Sammler", April 1782, eine Apologie für Bünden gegen die Beschuldigung eines auswärtigen Komödienschreibers, worin er öffentlichen Widerruf der schändlichen Verleumdung forderte. Diese Schrift wurde dem Herzog hinterbracht und trieb seinen Zorn gegen den Dichter, der schon so viel gesündigt hatte, auf die Spitze: er wagte es, seinem Herrn und Wohltäter politische Händel mit dem Ausland zu bereiten. Schiller wurde nach Hohenheim gerufen und mit der ganzen Wucht der herzoglichen Ungnade beladen. Der aufgebrachte Herzog verhieß ihm die allerschwerste Strafe für jeden Verstoß gegen das Dichtverbot. Dieser Machtspruch nahm dem Dichter „das Recht des allergeringsten Untertans", „von seinen Naturgaben freien Gebrauch machen zu können". Er hätte die äußere Knechtschaft vielleicht noch ertragen, aber sein Genius ließ sich nicht mehr knechten. Was da mit zwingender Gewalt zum Lichte stieß, konnte kein herzogliches Verbot mehr ins Dunkel zurückdrängen. Er war seinem Genius die Erlösung schuldig, und die Erlösung mußte mit Gewalt erzwungen werden. Denn ein brieflicher Versuch, den Herzog zur Rücknahme seines Verbotes zu bewegen, scheiterte. Das Schicksal Schubarts, den er selbst

auf der Festung besucht hatte, und der den Dichter der Räuber unter Tränen geküßt hatte, mußte ihm sagen, was er selbst zu erwarten habe, wenn er sich den Befehlen des Herzogs widersetzte. Alles, was ihn an die Heimat fesselte, war nicht stark genug, um ihn von der höchsten Pflicht gegen sich selbst abzubringen. Noch hatte er ein Gefühl der Dankbarkeit für den Herzog, und die Liebe zur Heimat und Familie hielt ihn fest. Auch gab er die Eltern der herzoglichen Ungnade preis, und das eigene Schicksal lag in undurchdringlichem Dunkel vor ihm. Aber wenn der Entschluß auch schwer war, er mußte fliehen. Das Vertrauen auf seinen Genius gab ihm die Kraft, die schwerste Verantwortung auf sich zu nehmen.

Ein Freund, den ihm die Räuber gewonnen hatten, der Musiker Andreas Streicher, stärkte in diesen schweren Tagen seinen Willen und trieb ihn zur Arbeit am Fiesko an, von dem seine Zukunft abhängen sollte. Mit feurigem Eifer, immer schon den Gedanken der Flucht im Geiste, brachte Schiller das Drama zu einem vorläufigen Abschluß. Dann wurde die Flucht ins Werk gesetzt, auf der Streicher ihn begleiten wollte. Während der Herzog zu Ehren seiner großfürstlichen Gäste aus Rußland ein glänzendes Fest auf der Solitüde gab, in der Nacht vom 22. auf den 23. September, brachte der Reisewagen die Freunde unter den Namen eines Dr. Ritter und Dr. Wolf durch das Stadttor, an dem Scharffenstein die Wache hatte. Ein letzter Blick nach rückwärts galt dem Elternhause und „wie von einem sympathetischen Strahl berührt", brach Schiller mit dem Rufe: „meine Mutter" zusammen. Das nächste Ziel der Reise war Mannheim. Am Morgen erreichten sie die kurpfälzische Grenze. Der Dichter war frei.

Aber von Mannheim aus machte er noch einen letzten Versuch, sich die Heimat zu erhalten. Er wollte zurückkehren, wenn sein gnädigster Fürst und Vater das Dichtverbot aufhebe und ihm die Gelegenheit nicht versage, die Welt durch Reisen kennen zu lernen und seinem medizi-

nischen Beruf auch außerhalb des Dienstes zu obliegen. Der Bescheid auf sein Gesuch aber bot keine Sicherheit, und damit war sein Schicksal nun ganz auf die eigene Kraft gestellt. Von seinem Werk erwartete er nun alles. Aber er wurde schwer enttäuscht. Als er bei dem ihm befreundeten Regisseur Meyer den Fiesko einem Kreise von Schauspielern vorlas, machte die Vorlesung so geringen Eindruck, daß sie über den zweiten Akt nicht hinauskam. Schiller war in verzweifelter Stimmung, denn er ahnte nicht, daß seine dilettantisch übertreibende und schwäbelnde Deklamation den Mißerfolg verschuldet hatte. Bei eigener Lektüre gewann Meyer den Eindruck, daß der Fiesko ein Meisterstück sei. Aber er konnte ohne den Intendanten keine Entscheidung treffen, und Dalberg weilte in Stuttgart. Überdies war in Mannheim die Gefahr der Auslieferung für den Flüchtling allzugroß, und so wanderte er denn mit dem getreuen Streicher zu Fuß nach Frankfurt, Goethes Heimat, welche als freie Reichsstadt mehr Sicherheit bot.

Zu Tode erschöpft erreichten sie die Stadt, aber der rege Verkehr weckte wieder die abgestorbenen Sinne des Dichters. Inmitten des lärmenden Gewühles ging ihm die Idee zu einem neuen Werke auf, und „ganz in sich zurückgezogen und für die Außenwelt gar nicht vorhanden", dichtete er an der Luise Millerin. Von Frankfurt aus schrieb er „mit gepreßtem Gemüt und nicht mit trockenen Augen" an Dalberg und stellte ihm seine unselige Lage dar. Er hatte die Hilfsmittel nicht, um seinem Mißgeschick Trotz zu bieten. Die Schulden, die er in Stuttgart zurückgelassen hatte, beängstigten ihn. Er war „leer in Börse und Hoffnung" von Mannheim fortgezogen, und Streicher hatte ihm bald seine letzte Barschaft geopfert. So bat er denn Dalberg um Unterstützung in Form eines Vorschusses auf den Fiesko, den er in wenigen Wochen theaterfertig liefern wollte. Dalberg aber wollte erst die Theaterbearbeitung des Fiesko sehen. Kein Wort des Vorwurfs kam über Schillers Lippen. Um die Bearbeitung zu vollenden, war Frankfurt nicht

der rechte Ort, und so ging er denn auf Meyers Weisung hin nach Oggersheim, das wegen seiner abgeschiedenen und doch Mannheim nahen Lage günstig schien.

Als Dr. Schmidt lebte nun Schiller 7 Wochen lang in dem kleinen Orte, ganz in seine Arbeit versunken. Mit den Mannheimer Freunden, Schwan und Meyer, durfte er nur im Schutze der Dunkelheit verkehren. Streichers Musik regte seine dichterische Stimmung an. Zunächst drängte das neu wachsende Werk, Luise Millerin, noch die so nötige Umarbeitung des Fiesko zurück. Nachdem aber der Plan der Dichtung fest vor seiner Seele stand, vollendete er den Fiesko, indem er ihn nach Dalbergs Wunsch dem Theater anpaßte und den noch schwebenden Schluß zur Entschiedenheit brachte. Dalbergs Bescheid aber lautete, daß dieses Trauerspiel auch in der vorliegenden Umarbeitung nicht brauchbar sei, „folglich dasselbe auch nicht angenommen oder etwas dafür vergütet werden könne".

Mit aller Kraft seiner Seele rang Schiller den Zorn ob so getäuschter Hoffnung nieder. Wohin aber sollte er sich nun wenden? In seiner Not gedachte er einer Anerbietung, die ihm eine befreundete Frau, Henriette von Wolzogen, einmal gemacht hatte. Wilhelm von Wolzogen, ein Zögling der Akademie, hatte seine Begeisterung für den Dichter der Räuber auf die Mutter übertragen, welche 4 Söhne auf der Akademie hatte und daher abwechselnd auf ihrem Gute Bauerbach bei Meiningen und in Stuttgart lebte. Dort hatte sie ihm angeboten, ihn so lange in Bauerbach wohnen und pflegen zu lassen, als er von dem Herzog eine Verfolgung zu befürchten habe. Jetzt war der Augenblick gekommen, die Freundin beim Wort zu nehmen. Nachdem er noch ein lang ersehntes Wiedersehen mit Mutter und Schwester gehabt hatte, das zugleich ein neuer Abschied für lange Zeiten war, machte er sich auf den Weg nach Meiningen. Das nötigste Geld verschaffte ihm der Verkauf des Fiesko an Schwan. Es waren noch nicht 200 Mark. Streicher blieb in Mannheim zurück.

Das Vertrauen auf den Fiesko, das ihm so schwere Enttäuschung brachte, hatte dem Dichter den Mut zur Flucht gegeben. Er glaubte mit ihm die Räuber zu übertreffen. Aber die drangvollen und unruhigen Zeiten, in denen das Werk entstand, ließen doch die Spuren mangelnder Sammlung in ihm zurück.

Der Keim zu diesem Werke wurde noch auf der Akademie gelegt. Plutarch und Rousseau stehen wie bei den Räubern auch an seiner Wiege. In Rousseaus Denkwürdigkeiten konnte Schiller an der gleichen Stelle, die er zur Erklärung seines erhabenen Räubers heranzog, lesen: daß Plutarch niemals mittelmäßige Menschen darstellte, sondern immer nur große Tugendhafte oder erhabene Verbrecher. Ein Mann in der neuen Geschichte hätte seinen Pinsel verdient: der Graf von Fiesko, der dazu erzogen wurde, Genua von der Tyrannei der Doria zu befreien. Man zeigte ihm immer den Prinzen auf dem Throne von Genua, und so war kein anderer Gedanke in seiner Seele als der: den Usurpator zu stürzen. Später noch wußte Schiller der Gestalt des Fiesko keine größere Empfehlung zu geben, als daß ihn Rousseau im Herzen trug.

Daß Schiller schon auf der Akademie von dieser Gestalt ergriffen wurde, ist aus seiner Abhandlung über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen ersichtlich. Denn hier zog er zum Beweise des Zusammenhanges neben Catilina auch Fiesko heran: ein durch Wollust ruinierter Mensch wird leichter zu Extremis gebracht werden können als der, der seinen Körper gesund erhält — Catilina war ein Wollüstling, ehe er ein Mordbrenner wurde, und Doria hatte sich gewaltig geirrt, wenn er den wollüstigen Fiesko nicht fürchten zu dürfen glaubte.

In Fiesko, dessen schimmernde Größe ihn schon damals zur dramatischen Verkörperung reizen mochte, konnte Schiller wiederum sein eigenes Erlebnis gestalten. Er sah den

glühenden Freiheitsdrang in ihm, der eine andere Staatsform wie die reine Republik nicht ertragen kann. Der Dichter selbst seufzte im Dienste eines Despoten und mußte doch, wie Fiesko, die Miene der Ergebenheit tragen, während er nach Befreiung dürstete. Die Republik allein dünkte ihm wie der ganzen Generation des Sturms und Drangs die einzig menschenwürdige Verfassung. Die Räuber hatten gegen die Tyrannen gekämpft; ein Kampf für die Republik schien das würdigste Motiv des Dramatikers zu sein. Es war ein Kampf für die Natur, denn Freiheit und Natur waren dem Jünger Rousseaus nur Wechselbegriffe.

Nachdem die Räuber vollendet waren, tauchte die Idee dieses republikanischen Trauerspiels wieder auf, und Schiller ging nun in den ersten Monaten des Jahres 1782 mit heiligem Eifer an das Studium der historischen Quellen. Er las: die Conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque von Retz, die Histoire des Conjurations, die Histoire de Gènes und Robertsons Geschichte Karls V. Diese Quellen lehrten ihn nun, daß Fiesko nicht jener fleckenlose Republikaner war, als den er ihn zuerst gesehen hatte, daß sich mit dem Charakter eines Brutus auch Züge eines Catilina in ihm mischten, daß Ehrgeiz und Machtbedürfnis ihn zum Kampfe gegen die Doria stachelte, und daß er mehr ein Held der Verstellung als der Tat war.

Aber dadurch gerade gewann Schiller die Möglichkeit, ihn zu einem tragischen Helden zu gestalten. Erst jetzt kam die Idee der Tragödie zur Klarheit: Fiesko muß dem eigenen Ideale, für das er kämpft, untreu werden, wenn sein Untergang eine tragische Notwendigkeit sein soll. Aus den geschichtlichen Quellen ersah Schiller, daß Fieskos Tod in Wirklichkeit ein Zufall war. Als die Verschwörung schon gelungen war, vermißte man Fiesko. Er war auf einer Planke, die ihn zum Admiralsschiff der Doria bringen sollte, ausgeglitten und im Meer ertrunken. Ein solcher Schluß war für den Dramatiker nicht zu gebrauchen. Denn „die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder

der unmittelbaren Vorsehung nicht". Der Künstler muß den Zusammenhang des Kosmos in seinem Werke bildlich zur Erscheinung bringen. Hier also lag eine Schwierigkeit, über die Schiller zunächst noch nicht Herr wurde. Er entwarf sich ein kurzes Schema der Akte, Szenen und Personen, dichtete nach Lust und Stimmung an dem einen oder andern Teil, aber den Schluß ließ er noch in der Schwebe. Der größte Teil wurde in den Tagen vollendet, als schon die Idee der Flucht vor seiner Seele stand; denn dieses Werk sollte seine Zukunft begründen. Dann aber kam die Enttäuschung: Dalberg verlangte eine Umarbeitung, der sich Schiller in Oggersheim unterzog. Er tat es nicht mit Lust, weil schon eine andere Gestalt, die Luise Millerin, vor seiner Seele stand. In ihrer bürgerlichen Welt fühlte er sich heimischer als in der historisch-politischen Welt des Fiesko, wo er doch ein Fremdling war. Die seinem eigenen Geist entstiegenen Gestalten konnten all seine starke Subjektivität, all sein Leid und seine Sehnsucht in sich aufnehmen, während die historischen Gestalten ausgeprägte Objektivität verlangten. Aber da er sich als Flüchtling in die Welt verlor und alle Kraft anspannen mußte, um sich im Drang der Wirklichkeit zu behaupten, war das historische Drama doch das rechte Feld seiner Betätigung. Man spürt das Selbstvergessen in diesem Werke, was es auch stark von den Räubern unterscheidet. Es ist nicht in dem Maße, wie es die Räuber waren, ein Selbstbekenntnis, ein gestaltetes Erlebnis. Es ist nicht so persönlich und auch nicht so allgemein, denn der persönliche Gehalt erscheint bei Schiller ja stets in der Form einer Philosophie. Die Welt des Fiesko ist politisch, beschränkt, unsymbolisch. Er konnte seiner Fabel „nicht jene lebendige Glut einhauchen, welche durch das lautere Produkt der Begeisterung herrscht". Zum ersten Male hatte sich Schiller einen Stoff gewählt, mit dem er als ein Künstler zu kämpfen hatte. In dem politischen Helden mußte der Mensch erscheinen, und seine erfinderischen Intrigen sollten „Situationen für die Mensch-

heit" zeitigen. Das war die Aufgabe des Dramatikers gegenüber der Geschichte, und darnach ist denn auch die Gestalt des Fiesko angelegt.

In der Größe des Menschen liegt eine Gefahr verborgen: weil die Natur den großen Mann über die anderen erhoben hat, muß er sich als ihren Beherrscher fühlen. Dadurch aber wird er zum Feinde der Freiheit, welche doch das natürlichste Recht des Menschen ist. Solch ein großer Mensch ist Fiesko, und seine Größe ist es, die ihn ins Verderben treibt.

Die Idee der Freiheit steht über diesem Drama, wie über den Räubern, jedoch in einer engeren Form: der politischen Freiheit. Fiesko versündigt sich an dieser Idee, indem er gegen den Tyrannen kämpft, um selbst Tyrann zu werden. Ein geborener Herrscher, kann er keinen Größeren über sich sehen. Nicht die republikanische Idee in ihrer Reinheit, sondern Ehrgeiz, Tatendrang und Herrschsucht machen ihn zum Haupte der Verschwörung. Um seinen Zweck zu erreichen, erscheint er ein anderer, als der er ist, und er ist ein Meister der Verstellung. Unter der täuschenden Hülle eines epikureischen Müßigganges brütet er eine Welt aus, und scheinbar ganz der Wollust hingegeben, fördert er seine gärenden Wünsche. So erscheint er den Doria als ein Tyrannenfreund, den Republikanern als ein Verräter an der Freiheit. Seine Einladung zur Komödie, wobei die Verschwörung zur Entscheidung kommen soll, ist ein Symbol. Aber gerade diese Verstellung wird sein Verderben: „ein durch Wollust ruinierter Mensch wird leichter zu Extremis gebracht werden können als der, der seinen Körper gesund erhält."

Schiller hat durch seine Forschung über den Zusammenhang der körperlichen und geistigen Natur das Bild des Fiesko wesentlich vertiefen können. Es ist ein feiner Zug, wenn Fiesko gleich im ersten Akte der geheuchelten Lust erliegt und wirklich zum Epikureer wird, wie sein Spiel mit Julia Imperiali in gefährlichen Ernst umzuschlagen droht. Denn als nun der

Aufruhr in seiner Brust entsteht und er zwischen dem Republikaner und dem Herzog Fiesko, zwischen dem Tyrannen und dem Bürger Genuas entscheiden muß, als sich die Idee der Freiheit gegen sein Herrschergelüst in ihm selbst empört, da ist er nach kurzer Entscheidung für die Freiheit doch nicht imstande, den üppigen Phantomen seiner Seele zu widerstehen. Sein Epikureertum hat ihm die Kraft genommen, sich im Kampfe der Pflicht und der Sinnlichkeit für das Ideal zu entscheiden. Im Angesicht der majestätischen Stadt wählt er ihre Krone, womit sein Untergang besiegelt ist.

„Fiesko ist der große Punkt dieses Stückes, gegen welchen sich alle darin spielenden Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem Weltmeer, hinsenken." Die Anlage dieser Gestalt bedingte die Komposition der ganzen Dichtung. Damit „die namenlose Größe seines Kronendiebstahls" sinnfällig werde, ist ihm der kleine Dieb, der die Börsen leert, an die Seite gestellt: der Mohr. Er steht neben Fiesko, wie neben dem gefallenen Engel der schwarze Teufel steht. Der Verrat des Helden, den die Größe des Preises adelt, erscheint in dem humorvollen Schurken, der um Geld für alles zu haben ist, als eine drastische Karikatur. Er dient den beiden Welten, die um Fieskos Seele kämpfen.

Fiesko steht zwischen den Tyrannen und Republikanern. Diese Welten erscheinen in charakteristischer Abstufung. Schiller hat hier zum ersten Male ein Mittel angewendet, um Einheit in die Mannigfaltigkeit der Gestalten zu bringen, das er später im Wallenstein, in der Maria Stuart und im Tell zur größten Vollkommenheit brachte. Die einzelnen Motive all jener charakteristisch abgestuften Gestalten wirken zusammen in dem einen Helden. Darum vermögen die Verschwörer nichts ohne Fiesko.

Wie neben dem ehrwürdigen Herzog Andreas Doria sein Neffe Gianettino steht, dessen tyrannische Willkür die Gefahr der Republik bedeutet, so steht neben den eigennützigen Republikanern Verrina als die Verkörperung der republikanischen Idee. Er war es in der Geschichte, der

Fiesko ermutigte, nach der Krone Genuas zu greifen. Schiller machte von der poetischen Freiheit gegenüber der Geschichte Gebrauch, die der Hamburger Dramaturgist verteidigt hatte. Sein Verrina ist der Hüter und der Rächer der republikanischen Freiheit. Damit hat Schiller auch endlich den lange unentschiedenen Schluß gefunden, der nicht Zufall, sondern tragische Notwendigkeit ist. Verrina tötet den Fiesko, weil er nach Genuas Krone greift. Er spielt den Vollstrecker des Weltgerichtes. Die republikanische Idee triumphiert in ihm über die Freundschaft, die ihn mit Fiesko verbindet. Denn die Freundschaft hat zwischen Fürst und Untertan keinen Platz mehr. Die reine Menschlichkeit verschwindet aus einer Welt, der die Freiheit genommen ist.

Auch die Liebe also verschwindet wie die Freundschaft aus dieser Welt. Damit ist die Rolle der Frauen in dieser Tragödie bezeichnet. Es ist das tragische Schicksal des Fiesko, daß der Mensch verliert, was der politische Held gewinnt. Damit tritt die Philosophie der Liebe auch in das republikanische Trauerspiel ein. Liebe ist Freiheit. „In der stürmischen Zone des Thrones verdorrt die zarte Pflanze". Liebe ist Natur. Herrschsucht hungert beim Raube der ganzen Schöpfung, denn das Gesetz der Schöpfung ist die Liebe. Das Herz des Menschen ist für zwei so allmächtige Götter wie Herrschsucht und Liebe zu eng. Darum geht Fieskos Weg zum Thron nur über die Leiche seines Weibes, und darum muß er selbst es sein, der Leonore mit eigener Hand unwissend tötet. Leonorens Tod ist ein Symbol. Bevor die letzte Entscheidung fällt, stellt sie ihn noch einmal vor die Wahl zwischen der Liebe und dem Thron. Es ist die letzte Möglichkeit seiner Rettung. Als er von ihr geht, ist sein Schicksal besiegelt. Es ist auch symbolisch, daß Fiesko sie darum nicht erkennt, weil sie die Rüstung des ermordeten Tyrannen trägt; indem Fiesko den Tyrannen stürzt, um selbst Tyrann zu werden, tötet er die Liebe. So wird er, der mit Julia Imperiali ein frevelhaftes Spiel der Liebe trieb, durch die Liebe selbst als Mensch gestürzt. Die Freund-

schaft stürzt dann den Tyrannen, und auch das ist ein Symbol. Aber die Freiheit der Republik ist damit nicht gerettet, denn Andreas Doria kehrt zurück, und am Schlusse der Tragödie liegt alles wieder so, wie es am Anfang war. Dieses Drama ist in doppeltem Sinne ein republikanisches Trauerspiel: ein Trauerspiel der Republik wie des irrenden Republikaners.

Aber die Unterdrückung der republikanischen Freiheit, die zur Verschwörung treibt, kommt nicht zu sinnfälliger Erscheinung, und das ist die größte Schwäche dieses Werkes. Die Übergriffe eines ganz unbedeutenden Mannes wie des Gianettino Doria fordern seine Züchtigung, aber noch nicht den Umsturz des Staates. Der Herzog selbst hat nur den Titel und nicht das Wesen des Tyrannen. Die Verführung Bertas, der Tochter des Verrina, womit das schon von Lessing benutzte Virginia-Motiv in dieses Drama kam, kann wohl der gewaltigen Staatsaktion einen menschlich rührenden Grund zuführen. Aber der Eindruck verliert sich dadurch nicht, daß hier um ein Phantom gekämpft wird. Der Begriff der republikanischen Freiheit, der an sich schon die Begeisterung Schillers weckte, bleibt in diesem Werke kalt und ohne Interesse. In Shakespeares Julius Cäsar ist die Verschwörung gegen den genialen Mann gerichtet, der die verkörperte Gefahr der Republik ist. Fiesko ist gleichzeitig Cäsar und Brutus, Tyrannenmörder und Prätendent. Darin liegt die Gefahr seines Schicksals, aber auch die Gefahr für das Gleichgewicht der Dichtung.

Schiller hat Shakespeares Römerdramen studiert, während er den Fiesko schuf. Nicht nur der Cäsar, auch der Koriolan hat — in Fieskos Fabelerzählung — seine Spur hinterlassen. Aber Schiller hat von Shakespeare nicht die Sinnfälligkeit der Form, sondern ihre Zersetzung und Auflösung angenommen. Durch den Fiesko geht nicht jener große Zug erhabener Einfachheit, der durch die Räuber ging. Der allzu kurze Atem der Szenenführung läßt es nicht zu dramatischer Entfaltung kommen. Die Auflösung

der Akte in eine Fülle kleiner, fliegender Szenen verwirrt den Gang der Handlung, welche gerade in ihrer Kompliziertheit der formalen Klärung bedurfte. Man fühlt, daß der Dichter sich der Geschichte noch nicht als Künstler ganz bemächtigt hat.

Auch die Bühnenwirkung war durch diese Form in Frage gestellt, weswegen sich Schiller gegen Ende des Jahres 1783 zu einer Theaterbearbeitung entschließen mußte. Aber diese Bearbeitung hat dem Drama der Bühnenwirksamkeit zuliebe seinen tragischen Gehalt genommen und es so ganz verdorben. Daß zwar die abstoßende Szene zwischen Leonore und Julia Imperiali beseitigt und die Abrechnungsszene zwischen Fiesko und Julia gemildert wurde, geriet dem Stücke nur zum Vorteil. Eine Abschwächung war schon, daß Bertas Elend nun mit einer theatralischen Erlösung endigte. Der Schluß aber war nun der, daß Fiesko den schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbstüberwindung hinwegwirft und eine höhere Wollust darin findet, der glücklichste Bürger als der Fürst seines Volkes zu sein. So glaubte Schiller, wie seine entschuldigende „Erinnerung an das Publikum" darlegt, den moralischen Zweck des Theaters besser zu erfüllen. Das Theater spreche zu dem natürlichen Menschen die Sprache der Natur. Es reiße aus dem Druck des bürgerlichen Lebens, der Mode und der Konvention in eine höhere Sphäre, in der die natürliche Kraft des Menschen triumphiert. Ein solcher Triumph ist nun „die Moral des Fiesko" geworden.

Aber auch diese Fassung hat den erhofften Theatererfolg nicht errungen. Als sie am 11. Januar 1784 von den ersten Kräften des Mannheimer Theaters aufgeführt wurde, verhielt sich das Publikum kalt und verständnislos. „Republikanische Freiheit ist hier zu Land ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut —." Es rächte sich eben, daß diese Idee der republikanischen Freiheit in dem Drama wirklich nur Schall und Name geblieben war.

Aber für Schiller hatte das Werk doch eine Bedeutung, die für seine weitere Entwicklung unentbehrlich war. Er hatte mit ihm das Reich der Geschichte wenn nicht erobert, so doch betreten, und nur in diesem Reiche konnte der Dramatiker das Amt des Weltrichters erfüllen, das er zu übernehmen gesonnen war. Die Geschichte hatte ihn gezwungen, eine stärkere Objektivität als in den Räubern zu üben. Indem er die menschliche Gesellschaft und das große Leben der Welt zu gestalten hatte, mußte seine Farbengebung realistischer sein als in seinem ersten Werke. Auch das, worin er in seinen späteren Dramen ein Meister war, kündigte sich hier schon an: die sichere Lenkung des Gefühls von Mitleid und Furcht für den tragischen Helden.

In Bauerbach

Am 7. Dezember 1782 kam Schiller in Bauerbach an. Es ist ein kleines und armes Dorf, das zwei Stunden von Meiningen in einem Kranz von Fichtenwäldern liegt und damals ganz in Schnee versunken den gehetzten Flüchtling aufnahm. „Wie ein Schiffbrüchiger, der sich mühsam aus den Wellen gekämpft hat", begrüßte er mit aufgeheitertem Gemüt die weltverlorene Einsamkeit, voll Zuversicht, jetzt ganz seiner Seele leben zu können. Keine Bedürfnisse ängstigten ihn mehr, und von außen sollte nichts seine dichterischen Träume stören. Die Menschen, die er einmal mit der ganzen Bedürftigkeit seiner Seele umfangen hatte, brauchte er nicht mehr, sondern er freute sich ihrer Ferne. Aber sein Geist bedurfte neuer Nahrung, und er erbat sich von dem Meininger Bibliothekar Reinwald, an den ihn Frau von Wolzogen empfohlen hatte, gleich nach seiner Ankunft eine Reihe von Büchern. Zu oberst auf der eingereichten Bücherliste standen die kritischen Schriften von Lessing, und noch andere Schriften aus dem kritischen und philosophischen Fach sollten ihm das Wesen seiner Kunst zur Klarheit bringen. Für die aufgetauchten Ideen zu Maria

Stuart und zum Don Karlos verschaffte er sich die historischen Quellen. Aus Shakespeares Othello und Romeo glaubte er etwas zu seiner Luise Millerin „schlagen" zu können. Wielands Agathon machte ihn mit der Geschichte einer schwärmerischen Seele bekannt, wie er sie in seinen Dramen brauchte.

Die Bücher aber konnten ihn, der doch immer Liebe empfangen und geben mußte, nicht ganz erfüllen. Nach dem ersten Genuß der Einsamkeit sehnte er sich nach Menschen. Die Bücher hatten ihn mit Reinwald in Verbindung gebracht, der ein sonderbarer Mann war. Die Enttäuschungen seines Lebens hatten ihn griesgrämig und gallig gemacht. Sein Gefühl war vertrocknet, sein begabter und gebildeter Geist im Amte verstaubt und sein Wille zum Leben eingeschlafen. Er war 22 Jahre älter als Schiller. Aber trotz allem fanden sich die beiden aus ihrer Einsamkeit zusammen und wurden gute Freunde, zwei Enttäuschte, von denen der eine nichts mehr und der andere doch noch alles erwartete. Schiller bedurfte dieses Mannes, denn sein Schicksal hatte das reine Instrument seiner Empfindung verstimmt, und ein Freund sollte ihn wieder mit dem Geschlechte der Menschen aussöhnen. Die Einsamkeit hatte seiner Seele „die Lage eines stehenden Wassers zugezogen, das in Fäulnis ging, wenn es nicht hie und da in eine kleine Wallung gebracht wurde". Er bedurfte geistiger Mitteilung und Empfängnis, sonst drohte sein Genie „zurückzuwachsen" und „zusammenzuschrumpfen". Mühsam und wider allen Dank mußte er eine dichterische Stimmung hervorarbeiten, die ihn bei einem Freunde von selbst anwandelte. Seine Gedanken ließen sich nur durch Gedanken locken, und seine Geisteskräfte mußten wie die Saiten eines Instrumentes durch einen Geist gespielt werden. Reinwald, der seinerseits die Wohltat der Verjüngung in diesem Verkehr empfand, brachte ihm Verständnis genug entgegen, um sein „heimlicher Richter" zu werden. Er hörte zuerst, was Schiller in diesen Tagen der Weltentrückung dichtete, und sein

feſter Glaube an Schillers Genie ſtärkte deſſen Vertrauen zu ſich ſelbſt.

Aber die Freundſchaft mußte doch zurücktreten, als ſich die Frauen der Dichterſeele bemächtigten. Ganz zu Ende des Jahres kam Henriette von Wolzogen nach Bauerbach und brachte ihre ſechzehnjährige Tochter Lotte mit. Henriettens Güte, die ihn aus ſchwerſter Drangſal erlöſt hatte, ließ ſie ihm als ſeinen guten Engel erſcheinen. Er empfand zum erſtenmal die ganz reine Zuneigung für eine Frau, die ihm nur Freundin war. Seine Freundſchaft aber ſteigerte ſich, wie es ſeinem ſtets ſuperlativen Gefühl nicht anders möglich war, zu ſchwärmeriſcher Anbetung. Er mußte ſich ganz hingeben und ganz empfangen und erwartete nun alles von dieſer Freundſchaft, die ſeine Philoſophie der Freundſchaft wirklich zu machen verſprach. „Wir wollen uns beide beſſer und edler machen, wir wollen durch wechſelſeitigen Anteil und den zärteſten Bund ſchöner Empfindungen die Glückſeligkeit dieſes Lebens erſchöpfen und am Ende ſtolz auf dieſes untadelhafte Bündnis ſein. Nehmen Sie keinen Freund mehr in Ihrem Herzen auf."

Der Abglanz der Mutter aber lag auf ihrer Tochter. „Noch ganz wie aus den Händen des Schöpfers, unſchuldig, die ſchönſte, weichſte, empfindſamſte Seele, und noch kein Hauch des allgemeinen Verderbniſſes am lautern Spiegel ihres Gemüts —" ſo trat ſie ihm entgegen, unbefangen, als ein Kind. Es konnte nicht anders ſein: die zärtliche Teilnahme an dieſer ſchönen Seele nahm mehr und mehr die Farbe der Liebe an, und ein Traum von Glück ſtellte ſich vor ſeine Seele. Er hatte einmal Gelegenheit, ſeine Empfindung für Mutter und Tochter in einem Gedichte auszuſprechen, als eine arme Waiſe des Dorfes, Henriette Sturm, welche von der ſelbſt gar nicht reichen, aber immer wohltätigen Frau an Pflegeſtatt angenommen war, ſich verheiratete, und er dieſes Feſt mit einem „Hochzeitsgedicht" verſchönern ſollte. In Wahrheit wurde dieſes Gedicht ein Preis ſeiner mütterlichen Freundin

und des geliebten Mädchens, das einer solchen Mutter Tochter ist.

Als die Frauen nach Stuttgart zurückkehrten, empfand Schiller allen Schmerz der Sehnsucht und der Einsamkeit und suchte in seinen dramatischen Arbeiten Vergessen. Nur selten, bei Gelegenheiten, dichtete er in kleineren Formen. Als der junge Herzog von Meiningen lebensgefährlich erkrankte, rüstete man sich in Coburg, an das nach einem alten Erbvertrag die Herrschaft fiel, um das Erbe mit Gewalt in Besitz zu nehmen. Aber der Herzog genas, und über die voreiligen Anstalten ergoß sich der allgemeine Spott. Bei dieser Gelegenheit dichtete Schiller eine Satire: „Wunderseltsame Historie des berühmten Feldzuges, als welchen Hugo Sanherib, König von Assyrien, ins Land Juda unternehmen wollte, aber unverrichteter Ding' wiederein stellen mußte." Das Gedicht erschien am 1. Februar in den Meiningenschen wöchentlichen Nachrichten.

Ein andermal verfaßte er auf Reinwalds Bitte den „Prolog" für eine theatralische Kinderaufführung. Aber es kam ihm wunderlich vor, so aus seinen großen Schauspielen herauszutreten, „nicht anders, als wenn einer aus der Schlacht kommt und Flöhe fangen muß". Dieser Prolog ist denn auch ein Preis der tragischen Muse, die sich zu den Kindern herabläßt, der ernsten Göttin, deren Dienst er sich weihte.

Die Luise Millerin mußte in diesen Zeiten neue Farben und neue Töne gewinnen; denn das Schicksal seines liebenden Paares erlebte er nun selbst. Wie zwischen Luise und Ferdinand, so stand auch zwischen Lotte und ihm das drohende Gespenst des Standesunterschiedes. Luise wird jetzt Lottens Züge angenommen haben. Daneben studierte er historische Quellen für die Geschichte der Maria Stuart, Bücher über Jesuiten und Religionsveränderungen, über den Bigottismus und seltene Verderbnisse des Charakters, über Inquisition, Geschichte der Bastille und unglückliche Opfer des Spiels, das alles für einen Trauerspielplan: Friedrich Imhof. Es sind die ersten Spuren des Geisterssehers.

Aber all diese Pläne mußten vorläufig dem Don Karlos weichen. Als der Frühling kam, lebte er ganz in dieser Schöpfung seiner Phantasie, die er Karlos nannte. Er liebte ihn, wie einen Freund, wie eine Geliebte. Jede Dichtung, so fühlte er nun, ist nichts anderes als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unseres Kopfes, denn alle Freundschaft und Liebe ist nur die Verwechslung eines fremden Wesens mit dem unsrigen, eine Rückstrahlung des eigenen Bildes, und alle Geburten der Phantasie sind zuletzt nur immer wir selbst. Aber auch aus dieser Arbeit mußte er sich herausreißen. Dalberg nämlich bat für das Mannheimer Theater, das mit schlechten Stücken schlechte Geschäfte machte, um die Luise Millerin. Schiller wußte jetzt, was er von dem Mann zu halten hatte. Er antwortete kühl und, um seine Erwartung nicht neuerdings zu hintergehen, machte er ihn selbst auf die Fehler seines Stückes aufmerksam. Als aber Dalberg antwortete, daß die dramatischen Fehler theatralische Tugenden seien, ging Schiller an die Vollendung und Theaterbearbeitung seiner Dichtung. Die Aussicht auf die Mannheimer Aufführung, sowie der Wunsch, sich bald wieder seinem Karlos widmen zu können, half ihm über die unliebe Arbeit hinweg, welche wiederum gute Züge der Kunst dem Theater opfern mußte. Doch auch diese Arbeit wurde unterbrochen.

Die Frauen wollten in Gesellschaft eines jungen Offiziers, des Herrn von Winkelmann, nach Bauerbach kommen. In Schiller erwachte die Eifersucht, und er weigerte sich, unter diesen Umständen ihre Ankunft zu erwarten. Als sie aber allein kamen, zogen sie zwischen Tannenpforten und Maien in das festlich geschmückte Herrenhaus, und Böllerschüsse und Musik begleiteten die Feier ihres Einzuges. Bald freilich erfuhr der hoffende Dichter, daß ihn sein Gefühl doch nicht betrogen habe: Lotte und Winkelmann liebten sich. Mit aller Kraft seines Willens rang sich Schiller zur Entsagung durch. Aber die Briefe, die er den ab-

weſenden Frauen ſchrieb, ließen die zurückgehaltene Leidenſchaft neu aufflammen. Er konnte ſein Leben nicht mehr ohne dieſe Frauen und an keinem anderen Orte wie Bauerbach mehr denken. Als zwiſchen Winkelmann und Lotte ein Zerwürfnis eintrat, gab er ſich neuen Träumen hin, die durch ein gemeinſam verlebtes Pfingſtfeſt zur Wirklichkeit zu werden ſchienen. Henriette aber wußte, daß es nur Träume waren, die, zu lange genährt, ein gefährliches Erwachen gaben. Für die Tochter wie für den Freund war es daher am beſten, wenn ſie getrennt wurden. Überdies konnte Schiller nicht ewig in Bauerbach bleiben, denn der Dramatiker gehört in das Leben und in die Welt hinaus. So beſtimmte ſie denn Schiller, „eine Zeitlang" nach Mannheim zu verreiſen. Am 24. Juli 1783 verließ er den idylliſchen Ort, der ihm wie eine Heimat geworden war. Er hoffte wiederzukehren. Aber das einzige, was blieb, war die Sehnſucht und das Werk, das er hier vollendet hatte: Kabale und Liebe.

Kabale und Liebe

Die Idee zu ſeiner dritten Tragödie ging dem Dichter noch in den Tagen der Knechtung auf, als er ſeine Reiſe nach Mannheim mit Arreſt zu büßen hatte. Auch dieſer werdenden Schöpfung wegen hatte er ſich dem Dichtverbote des Herzogs entziehen müſſen. Auf der Flucht klärte ſich das Chaos ſeiner Seele zu deutlichen Geſtalten. Die innere Welt nahm den heimatloſen Flüchtling auf. Aber die Fülle der Geſtalten ſtieß ſich in dem zu engen Raume, und Fiesko und Luiſe Millerin drängten zuſammen an das Tageslicht. Erſt als ihm in Oggersheim der Plan zu dem bürgerlichen Trauerſpiel ganz klar vor der Seele ſtand, ging er an die Vollendung des Fiesko. Die Objektivität der Geſchichte half ihm, ſich ſelbſt im Drange jener Zeit zu vergeſſen. Aber was an Leid und Sehnſucht in ihm war, ergoß ſich unterirdiſch in das wachſende Werk,

das in Bauerbach Gestalt gewann. Schon aber hatte sein ewig schöpferischer Geist der Luise Millerin neue Nebenbuhler geschaffen: Maria Stuart und Karlos. Die Frauen der Wirklichkeit unterbrachen seine einsame Arbeit. Aber die Liebe zu Lotte von Wolzogen gab der Dichtung ein neues Interesse, denn das Drama schien sein eigenes Erlebnis zu werden: zwischen ihm und der Geliebten stand die Schranke des Standesunterschiedes. Luise nahm jetzt Lottens Züge an. Als Dalberg das etwa im Februar 1783 abgeschlossene Werk für die Mannheimer Bühne verlangte, rechnete ihm Schiller die Fehler seiner Dichtung vor: außer der Vielfältigkeit der Charaktere und der Verwicklung der Handlung, der vielleicht allzu freien Satire und Verspottung einer vornehmen Narren- und Schurkenart hat dieses Trauerspiel auch diesen Mangel, daß Komik mit Tragik, Laune mit Schrecken in ihm wechselt. Erst als Dalberg ihn trotzdem drängte, ging er an die Bearbeitung für das Theater, und jetzt, mit dem Ziel der Aufführung vor Augen, gab er dem Werke die geschlossene Form, die es vor allen anderen Dramen seiner Jugend auszeichnet. In Mannheim legte er dann noch einmal vor der Aufführung Hand an das Werk und reinigte es von den allzu gefährlichen Anspielungen auf Personen und Verhältnisse des Württemberger Hofes. Es erschien zu Ostern 1784 bei Schwan und war Dalberg gewidmet.

Die Grundstimmung also, aus der auch dieses Werk erwuchs, ist die Empörung gegen tyrannische Vergewaltigung und Drang zur Freiheit. Alle Jugenddramen Schillers entstanden so, und eine folgerechte Entwicklung war es, die den Dichter der politischen und persönlichen Freiheit zum Philosophen der sittlich-ästhetischen Freiheit machte. In den Räubern war er als Kämpfer für allgemeines Menschenrecht und Freiheit der Persönlichkeit aufgetreten und hatte Recht und Freiheit auf die letzten und höchsten Weltgesetze gegründet. Mit dem Fiesko hatte er die politisch gesellschaftliche Welt betreten und die Tyrannei auf

ihrem eigenen Boden angegriffen. Aber aus Unkenntnis der dargestellten Welt hatte er ihr nicht jenen überzeugenden Realismus geben können, welcher der Anklage erst ihre ganze Wirkung sichert. Nun endlich betrat er den Boden, der seine Heimat war, und indem er der Welt, die er kannte, den Spiegel vorhielt, gab er seinem Werke die unfehlbare Wirkungskraft und den Realismus, der es auch als Kunstwerk über seine anderen Dramen erhob.

Das persönliche Erlebnis machte den Dichter zum Ankläger gegen seine Zeit. Er stellte dar, was er selbst gehört und gesehen hatte. All die Eindrücke, die er schon als Knabe in Ludwigsburg von dem Leben des Fürsten und der höfischen Gesellschaft empfangen hatte, wurden nun in seiner Dichtung lebendig. Er selbst war in der Gewalt des Fürsten gewesen, der seine Untertanen ans Ausland verschacherte, und seinem eigenen Vaterlande hatte ein gewissenloser Günstling des Herzogs, der selbst durch den Sturz seines Vorgängers hochgekommen war, das Blut ausgesogen. Er kannte die Frau, die endlich einen heilsamen Einfluß auf den Herzog gewonnen hatte: Franziska von Hohenheim. All das ging in seine Dichtung ein. Aber er wußte auch, daß nicht nur in Schwaben diese Zustände herrschten. Tyrannische Willkür, Verderbnis und Vorurteil überall, und die Schuld lag doch auch an denen, die solches Sklaventum ertrugen. Was Lessing nur in der Hülle ferner Zeit und fernen Ortes mit seiner Emilia Galotti gewagt hatte, das tat nun Schiller maskenlos. Die Zeit mußte sich in seinem Spiegel erkennen. Sein Drama war ein Gericht, bei dem er selbst der Ankläger und der Richter war. Was aber den Maßstab für die Wirklichkeit gab, das war auch hier wieder: das Ideal der Liebe.

Schiller bewegte sich mit diesem Werke in der Gattung des bürgerlichen Dramas, welche von England und Frankreich her in die deutsche Dichtung eingedrungen war. Das neue Erwachen eines künstlerischen Gefühls für die Wirklichkeit hatte sich mit der politisch-sozialen Tendenz der Zeit

zusammengefunden, um diese Welt für die Kunst zu erobern. Lessings Emilia Galotti war der erste Höhepunkt des neuen Dramas und sein lang fortwirkendes Vorbild für die jüngere Generation. Es war eine Anklage gegen die moderne Gesellschaft, das durch das unerbittlich arbeitende Räderwerk seiner Struktur den Charakter der Notwendigkeit gewann. Es war Lessings Tat, den Menschen hingestellt zu haben, wie er unter der Gesellschaft leidet und sich erlösen möchte. Seitdem nun Rousseaus Ruf zur Natur die jüngere Generation begeisterte, war der Gegensatz von Menschentum und Konvention das gegebene Motiv der dramatischen Dichtung geworden. Auf den Götz von Berlichingen folgten die Dramen der Lenz, Wagner und Klinger, die das tragische Schicksal ihrer Helden aus den sozialen Mißständen ihrer Zeit herleiteten. Das Drama wurde eine Waffe in dem großen Befreiungskampfe der Zeit, welche die Schranken zwischen den Menschen niederreißen wollte. Noch aber hatte die Gattung nicht den Dramatiker gefunden, der sie ganz auf die Höhe der tragischen Kunst erhob. Sie war bisher an den Einzelheiten des sozialen Lebens haften geblieben und hatte zufällige Konflikte zu tragischen Schicksalen gestempelt. Das war nun Schillers Tat, daß er den Gegensatz von Menschentum und Konvention in seiner ganzen Tiefe und Notwendigkeit erfaßte. Sein Werk ist ein bürgerliches Drama, weil in ihm der Bürger zugrunde gehen muß, wenn er das Recht auf reines Menschentum verlangt. Aber es ist mehr: auch der Adlige muß zugrunde gehen, wenn er das Recht auf reines Menschentum verlangt. Es ist ein Drama der Kultur überhaupt: denn es zeigt, daß in der Kluft, welche die Menschen zwischen sich geschaffen haben, die Liebe versinken muß.

Der Gegensatz von Natur und Kultur, aus dem das tragische Geschick der Menschen aufsteigt, symbolisiert sich in dem Gegensatz von Liebe und Kabale. Iffland, der dem Werke den Namen gab, hatte ihn treffend gewählt. Kabale und Liebe: das heißt Menschentum und Konvention, Natur

und Mode, Freiheit und Schicksal. Denn die Liebe ist Menschentum, Freiheit und Natur, die in der Welt der Kabale und Konvention zum Schicksal wird. Die Liebe hat keinen Platz mehr in dieser Welt. So geht Schillers Philosophie der Liebe hier einmal ganz in die Wirklichkeit ein, und das grelle Licht des Ideals beleuchtet diese Wirklichkeit in ihrer ganzen Blöße.

Die Liebe ist das Urrecht der Menschheit, aber sie wird erst sein, „wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen — wenn von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes — Menschen nur Menschen sind". „Wer kann den Bund zweier Herzen lösen, oder die Töne eines Akkords auseinander reißen? — Ich bin ein Edelmann — Laß doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann?" —

Die Gesellschaft ist es, welche die Liebenden auseinander und in den Tod reißt. Ihre Darstellung ist dem Dichter nun besser als im Fiesko gelungen. Der Welt, in der die Liebe herrscht, steht die Welt der Kabale entgegen, dem Bürgerhause der Adel, der durch den Präsidenten und den Hofmarschall von Kalb vertreten ist. Denn auf zweifache Weise sollte diese Welt an den Pranger gestellt werden: indem sie in ihrer nackten Schlechtigkeit bloßgestellt und in ihrer abgeschmackten Dummheit verspottet wird. Die Mischung von erschütternder Tragik und erschütternder Komik, die an Shakespeare gemahnt, hat diesen pathetischen Sinn.

Die gegensätzlichen Welten stoßen zusammen, als sie in Beziehung zueinander treten. Major von Walter glaubt durch seine Liebe zu dem Bürgermädchen die Brücke nach unten finden zu können. Von unten aber stellt Wurm, der den Plan des Präsidenten durch seine verruchte Intrige unterstützt, die Verbindung nach oben her. So spinnen sich von oben wie unten die verderblichen Fäden und verwirren sich.

Zwischen diesen Welten aber, die so in tragische Beziehung gesetzt sind, steht das dritte Reich, wo Kabale und Liebe in einem Menschen selbst zu kämpfen haben. Der Kampf entscheidet sich in der Seele der Lady Milfort. Sie ist es denn auch, die sich zwischen das bürgerliche Mädchen und den adligen Jüngling drängt. Der Zweck ihrer Verbindung mit dem Major, die eine Hofkabale scheint, ist doch in Wahrheit das Werk ihrer Liebe.

Idee und Form durchdringen sich in dieser Dichtung mehr als in Schillers früheren Dramen. Denn der formale Aufbau dieses Dramas entspricht ganz genau seinem dramatischen Motiv. Die Form ist bis zum letzten Akte eine durchgehende Zweiteilung, durch welche die tragischen Beziehungen der drei Welten zueinander in rhythmischem Wechsel und in voller Klarheit erscheinen. Der erste Akt, der zu den glänzendsten Expositionen der dramatischen Dichtung gehört, stellt in zwei großen Szenen die unüberbrückbare Gegensätzlichkeit der beiden Welten dar, die doch durch die Liebe zueinander streben. Der zweite Akt spielt zuerst in dem Reiche der Lady, welches sich zwischen diese beiden Welten drängt, weil Liebe und Kabale in der Seele der Lady streiten, und zeigt dann den Gegensatz dieses Reiches zu der unteren Welt, in der sich nun das Schicksal des liebenden Paares vorbereitet. Der dritte Akt wiederum führt ohne die Lady den tragischen Zusammenstoß der beiden Pole vor Augen, während der vierte Akt nun die Lady über die obere Welt, die Welt der Kabale, triumphieren läßt. Dann aber hat sich das Drama ganz allein noch zwischen den Liebenden zu entscheiden. Der fünfte Akt hat die formale Zweiteilung nicht mehr. In diese sinnfällige Form sind nur die notwendigen Szenen aufgenommen, diejenigen, in denen die tragischen Beziehungen der dargestellten Welten zur Klarheit kommen, und jede Szene ist der Grund der nächsten Szene. Keines von Schillers früheren Dramen zeigt diese strenge Geschlossenheit, Sinnfälligkeit und Einheit der Form so wie dieses. Der Dichter ist zu seinem Heile in Lessings Schule gegangen.

Aber bei all dieser Strenge ist es doch die Form der Natur, welche dem realistischen Gehalte des Dramas angemessen war. Nie wieder hat Schiller sich so als einen berufenen Realisten gezeigt, ohne daß er seinen Idealismus verleugnet hätte. Diese Menschen sprechen die Sprache ihres Standes und ihrer Art. Der Musikus Miller, der sein plumpes, gerades, deutsches Wesen mit seiner sinnfälligen, derben und volksmäßigen Sprache zum Ausdruck bringt und für sein tief verschlossenes Gefühl nur ungeschickte, stammelnde Worte findet, ist ein Meisterstück der charakterisierenden Kunst. Der andere Vater, der sein Kind der Kabale opfert, spricht die Sprache der Gesellschaft, die ihn bedingt. Der Intrigant, Wurm, strömt die sophistische Kälte eines Franz Moor aus, aber er denkt und spricht weniger abstrakt als Franz. Die Liebenden sprechen in diesem Drama eine andere Sprache als die der Wirklichkeit, und gerade dabei ist seine Idee in Form aufgegangen. Denn diese Wirklichkeit ist ja nicht Natur, weil sie nicht Liebe ist. Sie aber sprechen die Sprache des Gefühls und der Liebe, die endlich vor der Kabale verstummen muß. Aus ihnen spricht die Idee, an der die Wirklichkeit gemessen wird. Die Lady aber, die in der eigenen Seele den Kampf von Liebe und Kabale auszukämpfen hat, versteigt sich in der Sprache des Gefühls über die Wirklichkeit und auch über die Natur hinaus.

Es gehört nun aber zu dem realistischen Formcharakter dieses Dramas, daß sein Ausdrucksmittel nicht nur die Sprache ist. Schiller zeigt sich hier als einen Meister der Stimmung. Mehr als in den früheren Dramen weiß er durch Gebärden zu sprechen, und das Schweigen ist es besonders, durch das er tiefe Wirkungen erzielt. Die Pausen sind in diesem Stücke zahlreich. Ein großes Stillschweigen kündigt im letzten Akte den entscheidenden Auftritt zwischen Ferdinand und Luise an.

Diese Ausdrucksmittel hat Schiller in seinen späteren Dramen zugunsten der Sprache fallen gelassen. Aber der

Stil seiner späteren Dramen kündigte sich schon durch die formale Strenge und Geschlossenheit dieses Dramas an. Man fühlt, daß er nach einem höheren Stile der dramatischen Kunst suchte, der in den Grenzen des reinen Realismus nicht möglich war. Der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, der das Erlebnis des ganzen Sturms und Dranges war, ist nicht nur der tragische Gehalt dieser Dichtung, sondern er bestimmte auch seinen Formcharakter, indem der Realismus von der Idee durchdrungen wird. Wenn Schiller von nun an zu höher stilisierter Formung kam, so bog er nicht von seinem Wege ab, sondern setzte ihn in konsequenter Weise fort.

Kabale und Liebe wurde am 15. April 1784 in Mannheim aufgeführt. Iffland spielte den Sekretär Wurm. Das Publikum war hingerissen und huldigte dem anwesenden Dichter. Von Mannheim aus begann das Drama seinen Siegeszug über die deutschen Bühnen zu nehmen. Die junge Generation fühlte hier wieder wie in den Räubern, daß ihr Befreier zu ihr sprach. Mochte die Kritik, die meist noch in den Händen der Alten war, mäkeln und nörgeln, auch dieses Werk gewann wie Lessings Emilia Galotti, wie Goethes Götz von Berlichingen und wie die Räuber kulturhistorisch eine gewaltige Bedeutung: es half die Schranken zwischen den Menschen niederzubrechen und ein neues Ideal von reinem Menschentum aufzustellen.

In Mannheim

Als Schiller von Bauerbach nach Mannheim kam, waren Dalberg und Iffland verreist. Das Theater gab nichts, was ihm nützen konnte. Aber nach 14 Tagen verlorener Zeit kehrte Dalberg zurück und kam ihm auf die verbindlichste Art entgegen. Er versprach den Fiesko anzunehmen und ließ die Räuber spielen, damit Schiller die Stärke der Schauspieler daraus beurteile und sich in Feuer setze. Er wollte ihn an das Mannheimer Theater fesseln. Aber Schiller

träumte immer noch von Bauerbach. Erst als er die Nachricht erhielt, daß Winkelmann nach Bauerbach komme, nahm er Dalbergs Vorschlag an. Der Vertrag machte ihn vom 1. September an auf ein Jahr zum Theaterdichter, der für ein Gehalt von 300 Gulden und den Ertrag je einer Vorstellung 3 Stücke im Jahre auf die Mannheimer Bühne zu bringen hatte. Die Freude, durch die Verbesserung seiner materiellen Umstände sich aus dem Wirrwar seiner Schulden reißen zu können, half ihm über die Trennung von Bauerbach hinweg. Im Hintergrund seiner Seele lag aber doch immer die Hoffnung und die Absicht, einmal dorthin zurückzukehren.

Das Mannheimer Nationaltheater, für das man einst schon Lessing hatte gewinnen wollen, war am 7. Oktober 1779 eröffnet worden. Dalberg hatte es verstanden, eine ausgezeichnete Künstlerschaft aus Eckhofs Schule zusammenzubringen, so daß sein Theater die Pflegstätte einer echt realistischen Schauspielkunst wurde. Beil, Iffland und Beck waren seine Stützen. Weniger hoch stand das Repertoire der Bühne. Dalberg gab dem Kassenerfolg zuliebe allzu bereitwillig den Wünschen des Publikums nach, anstatt es durch sein Theater zu erziehen, und man verlangte rührselige Familiendramen, rasselnde Ritterstücke und possenhafte Komödien. Engländer und Franzosen waren auf dem Nationaltheater häufige Gäste. Nun aber hoffte Dalberg durch Schillers Anstellung auch den Spielplan seiner Bühne heben zu können, denn hier war endlich ein wahrer Dichter gekommen, der auch das Publikum mit sich fortriß. Schiller sollte auch in dem Ausschuß eine Stimme haben, der neben Dalberg den Spielplan bestimmte und durch dramaturgische Preisfragen dem Stande der Bühnenkunst die Sicherheit einer theoretischen Grundlage geben sollte.

Kaum aber hatte sich Schiller in die neue Tätigkeit gestürzt, als ihn ein „kaltes Fieber" hemmte. Wochenlang war er für alle Arbeit untauglich, und die immer wiederkehrenden Anfälle der Krankheit störten ihn noch den ganzen Winter

hindurch. Die Hungerkur, die er auf Anordnung eines unfähigen Arztes durchmachen mußte, schwächte ihn vollends so, daß in dieser Zeit die Wurzeln jener Kränklichkeit gelegt wurden, die sein Leben zu einem Kampfe des Geistes mit dem Körper machte. So konnte er nur einmal, am 14. Januar 1784, dem Theaterausschuß die kurze Besprechung eines französischen Rührstückes in deutscher Bearbeitung einreichen: Kronau und Albertine von Monvel.

Wenn ihn nicht die Krankheit an der Arbeit hinderte, so taten es die gesellschaftlichen Verpflichtungen, denen er sich nicht gerade ungern unterzog, die aber seine arme Kasse allzu stark in Anspruch nahmen. Bei Dalberg lernte er die vornehme Welt, bei Schwan die Künstler und Gelehrten von Mannheim kennen. Besonders war ihm in dieser Zeit „das schöne Geschlecht von Seiten des Umgangs gar nicht zuwider". Mit Karoline Ziegler, die wider den Willen ihrer Familie zur Bühne gegangen war und im Januar 1784 den Schauspieler Beck heiratete, schloß er innige Freundschaft. Sie spielte seine Leonore und Luise. Aber sie starb schon wenige Monate nach ihrer Verheiratung. Ihre Rollen gingen an Katharina Baumann über, und nun brachte der Dichter dieser jungen und schönen Schauspielerin eine wärmere Huldigung entgegen, so daß sich schon das Gerücht einer Verbindung verbreitete. Aber wirkliche Liebe scheint er für Margarete Schwan, die Tochter des Verlegers, empfunden zu haben. Sie war eine glänzende Erscheinung, von gesellschaftlicher und geistiger Bildung, damals 18 Jahre alt, im Grunde aber eine kalte Natur und durch Verwöhnung und Huldigung stolz und kokett geworden. Sie kam dem Dichter wärmer entgegen, als es wohl sonst ihre Art war, aber die Hoffnung, die Schiller auf sie setzte, erfüllte sich nicht, was gewiß zu seinem Heile war.

Mit Schwans besuchte er Sophie von Laroche in Speyer, die seine Bekanntschaft gewünscht hatte. Um das Haupt der alternden Frau, die einst die gefeiertste Dichterin von

Deutschland war, lag noch der Schein der Wieland-Liebe und Goethe-Freundschaft. Sie bezauberte nun auch Schiller durch ihren reichen und jung gebliebenen Geist. Er wiederholte seine Besuche und war, als sie in Mannheim Wohnung nahm, ein häufiger Gast in ihrem Hause.

Mitten in all dem „lärmenden Gewühl", unter den „Berauschungen des Lebens, die man sonst Glückseligkeit zu nennen pflegt", tauchte dem Dichter doch die Vision des Bauerbacher Idylles auf und erweckte ihm unendliche Sehnsucht, in sein stilles Selbst zurückzukehren und in den heiteren Gefilden seiner schwärmerischen Träume zu wandeln. Er fühlte das Bedürfnis nach „philosophischer Stille".

Nur mit dem Aufgebot all seiner Kraft konnte er, von gesellschaftlichen Pflichten zerstreut und von Fieberanfällen heimgesucht, die notwendige Bühnenbearbeitung des Fiesko vornehmen. Er ließ sich durch den Mißerfolg dieses Stückes nicht entmutigen und ging an die Bühnenbearbeitung der Luise Millerin, die nun von Iffland den Namen „Kabale und Liebe" erhielt. Als der Direktor des Frankfurter Theaters, Großmann, ein gebildeter und viel erfahrener Mann, der selbst auch Dichter und Schauspieler war, die Mannheimer Schauspieler Iffland und Beil zu einigen Gastspielen einlud, ging auch Schiller mit ihnen im April 1784 nach Frankfurt und konnte sich dort von dem glänzenden Erfolge seines Werkes in Goethes Vaterstadt überzeugen. Die Luise wurde von Sophie Albrecht dargestellt, und gleich fiel der Dichter in den Bann der interessanten, schwärmerisch empfindsamen Frau. „Gleich in den ersten Stunden ketteten wir uns fest und innig aneinander; unsere Seelen verstanden sich. Ich freue mich und bin stolz, daß sie mich liebt, und daß meine Bekanntschaft sie vielleicht glücklich machen kann". Er wollte ihr Herz vor den Gefahren der Bühne schützen und der Menschheit eine schöne Seele retten, aber all seine Bemühung vermochte ihre Theaterleidenschaft nicht zu besiegen.

Als er nach Mannheim zurückgekehrt war, wollte er all

seine Kraft daran setzen, das Mannheimer Theater wirklich zu dem Rang und der Höhe eines deutschen National-Theaters zu erheben. Lessings Ideal schwebte ihm vor, und er plante eine „Mannheimer Dramaturgie". Aber die Theaterkasse konnte die Mittel dazu nicht zur Verfügung stellen, und die „Deutsche Gesellschaft", die 1775 zur Förderung des kulturellen Lebens in der Kurpfalz gegründet worden war, und die den Dichter im Januar 1784 zu ihrem ordentlichen Mitglied ernannt hatte, versagte ebenfalls, als es sich um die Unterstützung seines Unternehmens handelte. Das Theater schien sich mit dem Ernst ihrer Bestrebungen nicht zu vertragen und die Kosten der Unterstützung nicht zu lohnen. Rousseaus fanatische Anklage gegen den verderblichen Einfluß des Theaters hatte stärker gewirkt als Lessings Dramaturgie.

Da erklärte Schiller dieser Deutschen Gesellschaft in seiner Antrittsrede, am 26. Juni 1784, was eine gute, stehende Schaubühne wirken könne. Um die bezopften Herren zu gewinnen, trieb er die Gedanken seiner ersten Theaterabhandlung, in der er die Bühne als eine moralische Anstalt betrachtete, jetzt auf die Spitze. Es galt, die stolze Verachtung, mit der die Gelehrsamkeit auf die freie Kunst herunterssah, zu brechen. Wahrheit und Schönheit sollten sich als zwei versöhnte Geschwister umarmen. Er selbst hatte ja erfahren müssen, daß der Jüngling verurteilt wird, der „gedrungen von innerer Kraft, aus dem engen Kerker einer Brotwissenschaft heraustritt und dem Rufe des Gottes folgt, der in ihm ist". Er führte seine eigene Sache, wenn er nun darlegte, daß die Schaubühne Menschen- und Volksbildung wirke und damit ihren Rang neben den ersten Anstalten des Staates beanspruchen müsse. Denn alle Ausschweifungen der Bühne und der Schauspieler, auf die man seine Anklage gründet, sind nur zufällige und nicht wesentliche Beigaben der Schaubühne. In der Hand eines weisen Gesetzgebers wandelt sie den ästhetischen Sinn, der die allzu einseitig gespannten Kräfte von Geist und Sinnlichkeit in Harmonie versetzt, zu

einem Werkzeug höherer Pläne um. Sie verstärkt die Religion, indem sie das Walten der Vorsehung darstellt. Sie unterstützt die weltliche Gerechtigkeit, denn sie reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Sie wirkt tiefer als die Moral, wenn sie die Tugenden empfiehlt und den Toren den Spiegel vorhält. Sie ist eine Schule der praktischen Weisheit, denn sie macht mit Menschen und Schicksalen bekannt und verbreitet Menschlichkeit und Duldung. Die Großen der Welt hören von ihr, was sie nie oder selten hören: die Wahrheit. Kein geringeres Verdienst als um die sittliche Bildung gebührt ihr um die Aufklärung des Verstandes. Richtige Begriffe und geläuterte Grundsätze fließen von ihr aus. Sie kann die Irrtümer der Erziehung bekämpfen und die Meinung der Nation über Regierung und Regenten zurechtweisen. Sie vermag den Nationalgeist eines Volkes zu erwecken, wenn die Dichter unter sich einig würden und einen Hauptzug in allen Stücken herrschen ließen. „Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation", wie es Griechenland durch sein Theater wurde. Mehr aber als die Nation ist die Menschheit. Vor der Bühne fallen die Fesseln der Künstelei und der Mode, und „die Brust gibt jetzt nur einer Empfindung Raum — es ist diese: ein Mensch zu sein".

So hat der Wunsch, die Verächter der Bühne zu bekehren, sich mit der eigenen Geistesrichtung verbunden, um der dramatischen Kunst moralische Tendenzen unterzuschieben und ihre ästhetische Freiheit zu bedrohen. Was die Dramatik des Sturms und Drangs aus eigenem Willen an umstürzenden Tendenzen gebracht hatte, das sollte nun von den Gesetzgebern in die Bahn der staatserhaltenden Kräfte gezwungen werden. Aber der Anfang und das Ende der Rede: die Lehre von der Harmonie des Geistes und der Sinnlichkeit in der Schönheit und von der Schöpfung des wahren Menschen durch die Kunst weist doch schon auf die kommende Entwicklung hin, in der sich Schiller zu dem

höheren und reineren Gedanken der ästhetischen Menschheitserziehung erhob. Die Empfehlung einer durch den Stoff bewirkten und der Kunst daher unwesentlichen Moral wurde im Lauf seiner philosophischen Vertiefung das Evangelium von der mit Notwendigkeit zur Harmonie erziehenden Form.

Trotzdem aber die Rede so auf das Verständnis der gelehrten Köpfe zugeschnitten war, verfehlte sie doch ihren Zweck, denn die Deutsche Gesellschaft unterstützte seine dramatischen Pläne nicht. Sein Entwurf zu einer „Mannheimer Dramaturgie", der für ein Gehalt von 50 Dukaten die Geschichte, Verfassung und Kritik des Theaters, sowie allgemeine Aufsätze über die dramatische Kunst und Preisaufgaben vorsah, wurde von Dalberg nicht angenommen. Was er von den Angelegenheiten des Mannheimer Theaters zu sagen hatte, mußte er daher vorläufig in einem fremden Blatte veröffentlichen. Er schickte seine „Nachrichten über die Mannheimer Preismedaille", die von Dalberg auf die beste Beantwortung dramaturgischer Fragen ausgesetzt und von der Deutschen Gesellschaft dem Schauspieler Heinrich Beck zuerkannt worden war, sowie über „Ifflands Spiel des König Lear", das mit der berühmten Darstellung Schröders einen gefährlichen, aber siegreichen Wettkampf bestand, in Boeckings Journal von und für Deutschland. Nur die zweite Notiz wurde aufgenommen. Sie beide aber zeigen, was Schiller von der Schauspielkunst als Haupterfordernis verlangte: die Wahrheit der Darstellung.

Schillers hochstrebende Bemühungen um das Mannheimer Theater machten ihn freilich dem Intendanten unbequem. Dalbergs Augenmerk war doch auf den Kassenerfolg gerichtet, der am sichersten von der dramatischen Mittelware eingetragen wurde. Schillers eigene Dramen konnten bald kein volles Haus mehr erzielen, wogegen sich Ifflands moralisierende Rührstücke einer steigenden Beliebtheit erfreuten. Um den Dichter trotzdem zu halten, dazu fehlte es Dalberg an der vollen Erkenntnis seiner

Größe und an dem nötigen Idealismus. Er beschloß ihn aufzugeben. Ein Versuch, ihn zur Wiederaufnahme des medizinischen Studiums zu bestimmen, hatte den Erfolg, daß Schiller ihn um die Mittel zu solchem Zwecke bat, worauf Dalberg schwieg. Unterdessen intrigierte Iffland mit aller Kraft gegen seinen Nebenbuhler. In einer Posse von Sotter, „Der schwarze Mann", welche die modernen Kraftgenies des Sturms und Drangs verspottete, spielte er den Dichter Flickwort in Schillers Maske und gab ihn dem Gelächter des Publikums preis. Noch glaubte Schiller auf Dalberg vertrauen zu können und unterbreitete ihm im August 1784 seine Pläne. Er teile gegenwärtig seine Zeit zwischen eigenen Arbeiten und französischer Lektüre, denn diese erweitere seine dramatische Kenntnis und bereichere seine Phantasie. Auch hoffe er dadurch zwischen zwei Extremen, dem englischen und französischen Geschmack, in ein heilsames Gleichgewicht zu kommen. Der deutschen Bühne wollte er mit der Zeit durch Übersetzung der klassischen Stücke Corneilles, Racines, Crebillons und Voltaires eine wichtige Eroberung verschaffen. Seine eigene Arbeit aber gelte dem Karlos, mit dem er seine Phantasie nicht mehr in die engen Schranken des bürgerlichen Kothurns einzäunen wolle, da er die hohe Tragödie als sein Feld erkannt habe.

Aber trotz all dieser glanzvollen Aussichten erneuerte Dalberg den Vertrag mit Schiller nicht mehr, so daß er am 1. September aus seiner Stellung entlassen war. Der Schlag traf ihn mit ganzer Schwere, denn alle Hoffnungen auf eine ihm angemessene Wirksamkeit waren damit gescheitert, und seine materielle Lage wurde höchst bedenklich. Die Schulden, die er in Stuttgart und Bauerbach zurückgelassen hatte, waren durch das kostspielige Leben in Mannheim noch angeschwollen. Schon kamen die Bürgen, unter ihnen Frau von Wolzogen, in Bedrängnis. Mit dem Vater, der seine Unzufriedenheit nicht zurückhielt, drohte ein ernster Konflikt. Die ganze Unzulänglichkeit des Gesetzes, das dem

geistigen Eigentum keinen Schutz gewährte, offenbart sich in dem jammervollen Schauspiel, in dem man Schiller nun um seine Existenz ringen sieht. Während Verleger und Theaterdirektoren mit seinen Dramen Reichtümer gewannen, wußte er nicht, wie er seine Gläubiger befriedigen und die Mittel zum Leben hernehmen sollte. Als seine Bedrängnis ihren Höhepunkt erreichte, sprangen seine Wirtsleute in Mannheim, der Maurermeister Anton Hölzel und seine Frau, für ihn ein, aber es war nur eine vorübergehende Rettung.

Er hoffte nun durch die Herausgabe eines Theater-Journals, das an Stelle der gescheiterten Dramaturgie treten sollte, Hilfe schaffen zu können. Der Plan erweiterte sich zu einer allgemeinen Zeitschrift, und im November 1784 erschien bereits die Ankündigung der „Rheinischen Thalia". Sie sollte zwischen dem Dichter und dem Publikum ein Band der Freundschaft knüpfen, denn als ein Weltbürger, der keinem Fürsten mehr dient, erwartete er nun alles vom Publikum. Um es mit seiner Persönlichkeit bekannt zu machen, erzählte er ihm seine traurige Jugendgeschichte. Dann gab er die Absicht der neuen Zeitschrift kund: alles was fähig ist, den sittlichen Sinn zu verfeinern, was im Gebiet des Schönen liegt, alles was Herz und Geschmack veredeln, Leidenschaften reinigen und allgemeine Volksbildung wirken kann, ist in ihrem Plane begriffen. Vorgesehen waren also: Gemälde merkwürdiger Menschen und Handlungen, Philosophie für das handelnde Leben, schöne Natur und schöne Kunst in der Pfalz, deutsches, besonders Mannheimer Theater, Dichtungen, Beurteilungen, Selbstgeständnisse, Korrespondenzen, Anzeigen, Miszellaneen. Im März 1785 erschien endlich das erste Heft.

Als Gemälde merkwürdiger Menschen und Handlungen brachte es Schillers Erzählung: „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache", eine Episode aus Diderots Romanmanuskript: Jacques le fataliste et son maître, das sich im Besitze Dalbergs befand. Die kühne Neuheit der Intrige, mit der eine Frau den Verräter ihrer Liebe und

Ehre einer Buhldirne in die Arme wirft, die unverkennbare Wahrheit der Schilderung und die schmucklose Eleganz der Beschreibung, das war es, was ihn zur Nachbildung reizte, ohne daß er, wie Diderot, den Abscheu hinwegzuraisonnieren versuchte, den diese unnatürliche Tat notwendig erwecken muß.

Als ein Beitrag zur schönen Kunst in der Pfalz erschien der „Brief eines reisenden Dänen", bei dem Schiller an den dänischen Künstler Rahbeck gedacht haben mag, mit dem er sich bei dessen 14tägigem Aufenthalte in Mannheim befreundet hatte. In dem Antikensaal von Mannheim, den auch Lessing, Herder und Goethe mit Andacht betreten hatten, war Schiller zum ersten Male von dem allmächtigen Wehen des griechischen Genius berührt worden. Es ist Winckelmanns Geist, der sich in seiner Betrachtung der Statuen kund gibt. Wie Winckelmann erkennt er in dem farnesischen Herkules, der Laokoongruppe und besonders dem vatikanischen Apoll die Veredlung und Verschönerung der menschlichen Gattung, die ihm ihre höhere Bestimmung zu verbürgen schien. „Das Auge erkennt die Schönheit, das Gefühl die Wahrheit." Eine unbeschreibliche Harmonie bindet die Teile zusammen. Dieser starke Eindruck der Antike, unter dem er sich edler und besser fühlte, weil Tugend und Schönheit nur Schwestern sind, wurde für seine weitere Dichtung und Philosophie entscheidend. Nicht nur, daß von jetzt an die griechischen Götter als die Ideale der Menschheit in seine Gedichte einziehen und ihm unauslöschliche Sehnsucht nach dem „schönen lachenden Griechenland" erwecken. Von jetzt an gewinnt sein Evangelium des durch Harmonie zur Schönheit reifenden Menschen bestimmtere Gestalt, und seine Dichtung unterwirft sich dem strengeren Gesetze der schönen Form. Der edle Stil stellt sich als Ideal vor seine Seele, und der Don Karlos, dessen erster Akt in der Thalia erschien, ist der Markstein dieser Entwicklung.

Für das Mannheimer Theater, das nach dem ursprünglichen Plan die Hauptstelle in dieser Zeitschrift haben sollte,

ist hier nicht allzuviel geschehen. Außer der Rede über die Schaubühne brachte die Thalia ein Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters, in dem die Schauspieler scharf, aber nicht eben tiefgründig beurteilt wurden, ferner die Erledigung des „Wallensteinischen Theaterkrieges", durch die Dalberg gegen den Vorwurf diktatorischer Tyrannei gerechtfertigt werden sollte, den die entlassene Schauspielerin Henriette Wallenstein erhoben hatte, und endlich die dramaturgischen Preisfragen, durch welche Dalberg seine Schauspieler mit der Philosophie ihrer Kunst bekannt machen wollte, damit aus dem verworrenen Chaos der deutschen Bühne die schöne Gestalt einer akademischen Stiftung werde.

Schiller war sein eigener Verleger und einziger Mitarbeiter. Aber all seine Bemühungen um das Publikum scheiterten an dessen Gleichgültigkeit, und schon nach dem ersten Hefte mußte er die Thalia vorläufig einstellen. Sie hatte ihm auch sonst nur Verdrießlichkeit gebracht. Die Mannheimer Schauspieler, die er schon im Januar 1785 durch seine Verwahrung gegen eine unwürdige Aufführung von Kabale und Liebe verletzt hatte, gaben ihrem Ärger über seine scharfe Kritik in der Thalia privaten wie öffentlichen Ausdruck, und Dalberg, der den Zerfall des Theaters „als Folge solcher Zerrüttungen" fürchtete, konnte den Dichter davor nicht schützen. So mußte Schiller immer klarer sehen, daß eine ersprießliche Wirksamkeit in Mannheim für ihn nicht mehr möglich war. Ein anderes und tieferes Erlebnis brachte seinen Entschluß zur Reife, sich eine neue Stätte seiner Wirksamkeit zu suchen.

Im Mai 1784 war Charlotte von Kalb, eine Verwandte der Frau von Wolzogen, aus dem Geschlechte der Marschalk von Ostheim, mit ihrem Gatten, der als Major in französischen Diensten stand, auf der Durchreise nach Mannheim gekommen. Schiller empfand in den wenigen Tagen, die sie zusammen verlebten, daß sie nicht zu den gewöhnlichen Frauenseelen gehöre, und bewunderte den Reich-

tum ihres Geistes. „Von unverhofftem Erkennen bewegt", fühlten sie beide, daß sie sich noch viel würden sagen müssen.

Charlotte von Kalb war die interessanteste und bedeutendste Frau, die in Schillers Leben getreten ist. Sie hatte ein leidvolles Dasein hinter sich. Nach dem frühen Tode ihrer Eltern war sie heimatlos bei Verwandten und Bekannten umhergestoßen worden. Aus familienpolitischen Gründen mußte sie im Jahre 1783 wider ihren Willen den Major Heinrich von Kalb heiraten. Das frühe Leid hatte sie einsam und scheu gemacht. Sie suchte in sich selbst, was keine Menschenseele ihr geben wollte. Aber die Sehnsucht nach Hingabe und Mitteilung verzehrte sie in ihrer seelischen Einsamkeit. So war es gekommen, daß sie schon früh den Einflüssen der katholischen Mystik und des Pietismus zugänglich wurde. Von Menschen und Wirklichkeit innerlich geschieden, tauchte sie in das wunderbare Reich der Träume und Ahnungen. Die Ehe machte ihr Gefühl der Einsamkeit nur noch unerträglicher. Ihr eigener Reichtum, von dem sie niemandem mitteilen konnte, beängstigte, belastete sie. So traf sie mit Schiller zusammen. Auch der hatte nach freudlos hingelebter Jugend die tiefe Sehnsucht, in einem anderen Wesen aufzugehen und sich selbst in ihm zu finden. Er hatte das ganze Glück der Hingabe noch nicht genossen, denn zwischen ihm und den Frauen hatte immer etwas gestanden, sei es der Unterschied der Lebensstellung oder der geistigen Bedeutung, oder daß Neigung nicht erwidert wurde. Jetzt zum ersten Male trat ihm eine Frau entgegen, von allem Zauber weiblicher Schönheit und Anmut umflossen, jung wie er, die ihm den Reichtum ihrer Seele und ihres Geistes entgegenbrachte, die von ihm Erlösung erhoffte und forderte.

Zwei Monate nach ihrer ersten Begegnung zog Charlotte von Kalb aus Landau, der Garnison ihres Gatten, wo sie nach der Sitte der Zeit nicht dauernd wohnen durfte, nach Mannheim. Was kommen mußte, das kam. Ein seelisches Erstaunen, als hätten zwei in ferner Zeit schon verbunden gewesene Seelen sich wieder gefunden, ergriff sie. Eine

schwärmerische Freundschaft, in der sie beide ebensoviel zu geben hatten, wie sie empfingen, schloß sie zusammen. Schiller fand bei der Frau das tiefste Verständnis seines Wesens und seiner Dichtung und ließ sich gern von ihrer edlen Weiblichkeit erziehen. Im Leben und in der Dichtung fehlte es ihm noch an Form. An Charlottens Hand ging er in der vornehmen Gesellschaft um, sie machte ihn auf die Formvollendung der französischen Dichter aufmerksam und läuterte seinen künstlerischen Geschmack. Indem er sich in sie versenkte, lernte er das weibliche Geschlecht zu erkennen und zu gestalten. Die Königin im Don Karlos, aber auch die Prinzessin Eboli hat Züge von Charlotte empfangen. Sie aber konnte zum ersten Male aus dem Reichtum ihrer Seele spenden, und das hieß schon für sie: empfangen. Ihre gebundene Weiblichkeit wurde durch die verstehende Freundschaft erlöst. Aber dabei blieb es nicht. Unter der Form der äußeren Konvenienz, auf deren Wahrung Charlotte mit aller Strenge achtete, wuchsen die Flammen der Leidenschaft, bis sie zum Ausbruch kamen. Nun aber begann ein wahrhaft tragischer Kampf, der sie beide aufzureiben drohte. Sie wußten, daß sie einander gehörten, Schiller aber, von dem unwiderstehlichen Bedürfnis erfüllt, das Weib, dessen Seele er besaß, auch ganz zu besitzen und so erst in ihrem geliebten Wesen aufzugehen, bestürmte sie um ihre letzte Gunst, und sie, in ihrer Ehe unbefriedigt geblieben, kam ihm entgegen. Jetzt aber scheint es so gewesen zu sein: bevor er sie noch ganz erringen konnte, im letzten Augenblick, verweigerte sie sich ihm. Ihre religiöse Natur gewann den Bruch der beschworenen Ehe nicht über sich. Auch mögen ihre allzu lang unterbundenen Instinkte sich zu mystischer Übersinnlichkeit verflüchtigt haben. Dieser Kampf der Geschlechter stellt sich so nach Schillers eigenem Gedichte dar, welches aus diesem Erlebnis erwuchs: „Freigeisterei der Leidenschaft". (Es wurde später um 16 Strophen verkürzt und „Der Kampf" genannt.) In diesem Gedicht hat Schiller den ihm aufgezwungenen Kampf

zwischen pflichtgemäßer Entsagung zu Gunsten einer Institution, deren inneres Recht er nicht anerkennen konnte, und dem ewig menschlichen Rechte der Leidenschaft und der Glücksbegehr dargestellt. Das folgende Gedicht: „Resignation" zeigt, daß er sich wohl zur Entsagung, aber keineswegs zur Anerkennung ihrer inneren Notwendigkeit durchgerungen hat. Dem ersten Druck dieser beiden Gedichte (Thalia 1786), deren Beziehung auf Charlotte von Kalb durch den Namen Laura verhüllt wurde, fügte Schiller eine Fußnote bei, welche auf Wunsch des Zensors der Erwartung Ausdruck gab, man werde eine Aufwallung der Leidenschaft nicht für ein philosophisches System und die Verzweiflung eines erdichteten Liebhabers nicht für das Glaubensbekenntnis des Dichters ansehen. Ein späterer „Schlüssel" zur Resignation (aus dem Jahre 1794): daß die Tugend um ihrer inneren Notwendigkeit willen, auch wenn es kein anderes Leben gäbe, ausgeübt werden müsse, zeigt schon den Standpunkt des Kantianers, zu dem der Dichter unterdes geworden war. In Wahrheit ist es nicht die sittliche Idee gewesen, welche in diesem Kampfe der Leidenschaft und der Entsagung siegte. Dem Dichter, der sich zu Rousseaus Evangelium bekannte, war die Sitte nicht gleich der Sittlichkeit. Er hat die geliebte Frau geschont. Vielleicht hat es ihm an Mut gefehlt, sie gegen sie selbst und gegen die Welt zu erobern.

So aber konnte das Verhältnis nicht bleiben. Er mußte empfinden, daß diese Frau seine geistige Kraft mißbrauchte. Sie wollte in einer höheren Welt mit ihm leben, denn ihre Augen, deren wirkliche Schwäche sich später zur Blindheit steigerte, wollten die Welt nicht sehen wie sie ist. In jener höheren Welt aber bedurfte sein Genius der Einsamkeit. Ihm, der sich sonst so freudig der Liebe und der Freundschaft hingab, kam nun das tragische Erlebnis, daß der Schöpfer zur Einsamkeit verdammt ist. Jedenfalls aber konnte er jetzt nicht mehr in der Nähe dieser Frau bleiben, die sich mit allen Fasern ihres Wesens an ihn heftete.

Die körperlichen und geistigen Kämpfe drohten ihn zu zerrütten, und er sehnte sich nach Ruhe und Frieden. Das war der tiefste Grund, warum er nun von Mannheim fortdrängte.

Neue Aussichten hatten sich ihm geöffnet. Er hatte durch Charlottens Vermittlung zu Ende des Jahres 1784 den Herzog Karl August von Weimar, als er in Darmstadt war, kennen gelernt, und der musenfreundliche Fürst hatte ihn nach der Vorlesung des ersten Karlos-Aktes zum Großherzoglich-Weimarischen Rat ernannt. So war seine Hoffnung nach Weimar hingerichtet, wo Goethe war. Er dachte auch an Berlin. Aber vorläufig gewann ein anderer Plan die Oberhand.

In Sachsen

Im Juni 1784 hatte Schiller aus Leipzig von vier unbekannten Personen Briefe erhalten, die voll Enthusiasmus für ihn geschrieben waren und von Dichteranbetung überflossen. Eine gestickte Brieftasche, die Komposition eines Räuberliedes und die gezeichneten Porträte der unbekannten Absender, darunter von zwei „sehr schönen Frauenzimmern", lagen dabei. Die freudige Überraschung war umso größer, „weil freier Wille und eine reine, von jeder Nebenabsicht reine Empfindung und Sympathie der Seelen die Erfinderin" war.

Ein solches Geschenk dünkte ihm größere Belohnung zu sein, als der lauteste Zuruf der Welt. Es stellte zwischen dem Dichter und der Menschheit wieder eine Verbindung her, an die er nicht mehr geglaubt hatte. Es gab ihm das Vertrauen zu den Menschen wieder, das ihm die Enttäuschungen seines Lebens genommen hatten. Bald erfuhr er auch die Namen derer, die ihm so wohl getan hatten: Christian Gottfried Körner und seine Braut Minna Stock, Ludwig Ferdinand Huber und Dora Stock. Die unselige Lage, in der sich Schiller bei Empfang dieser Briefe und

Gaben befand, gab ihm damals nicht die Stimmung ein, den fernen Freunden gleich so zu danken, wie er es fühlte. Erst im Dezember schrieb er ihnen, was sie an ihm getan hätten. Darauf lud Körner ihn herzlich ein, nach Leipzig zu kommen. Der Freundschaftsbund war geschlossen und man erwartete sich alles von der persönlichen Bekanntschaft. Als das tragische Erlebnis mit Charlotte von Kalb dem Dichter den Aufenthalt in Mannheim unmöglich gemacht hatte, warf er sich voll Enthusiasmus und frohester Erwartung den neuen Freunden in die Arme. Eine prophetische Gewißheit kam über ihn, daß er das Glück seines Lebens in Leipzig finden werde. Nachdem er durch Körners taktvolle Vermittlung das Geld erhalten hatte, um los zu kommen, nahm er Abschied von der Stadt, die ihm nichts als Enttäuschung gebracht hatte. Die Trennung von Charlotte mag schwer gewesen sein, aber die neuen Aussichten seines Lebens halfen darüber fort. Als er am 9. April von Mannheim abreiste, wußte er, daß er an einer Wende seines Schicksals stand.

Auch Körner erwartete von Schiller ein neues Leben. Als Sohn eines wohlhabenden Predigers und Theologie-Professors in Leipzig hatte er nicht wie Schiller mit Mangel und Not zu kämpfen, aber in seinen inneren Nöten sehnte er sich nach einem teilnehmenden Freund. Er war nur 3 Jahre älter als Schiller, in dem Zeitpunkt aber, da sie sich kennen lernten, reifer und gefestigter. Die Strenge der altlutherischen Weltanschauung hatte seine Jugend der Pflichterfüllung und Entsagung hingeopfert. Aber er suchte auf eigenem Wege, wenn auch mit unbestimmtem Ziele, eine Tätigkeit, die seinem Wahrheitsdrange entsprach. So flog er von einer Wissenschaft zur andern, und der Wahlspruch seines Lebens wurde: vitam impendere vero. Als er sich für eine Fakultätswissenschaft bestimmen mußte, konnte es nicht mehr die Theologie sein, weil die Philosophie schon Zweifel in ihm erregt hatte, welche ihm die Sklaverei eines symbolischen Lehrbegriffs unerträglich machten. Er wählte

Jurisprudenz, aber ihn ekelte bald vor dem buntscheckigen Gewebe willkürlicher Sätze. Er suchte philosophische Behandlung rechtlicher Gegenstände und konnte doch nicht zu fruchtbaren Ideen gelangen. Fruchtbarkeit vermißte er auch in der Philosophie, und so warf er sich denn in das Studium der Natur nebst Mathematik und ihren Anwendungen auf die Bedürfnisse und Gewerbe der Menschen. So hoffte er den Menschen neue Quellen von Glückseligkeit eröffnen zu können. Aber die Notwendigkeit, seine Studien abzuschließen, brachte ihn wieder auf philosophische Untersuchungen über das Naturrecht. Er promovierte und habilitierte sich 1779 als Doktor der Rechte in Leipzig. Nun kam die Gelegenheit zu Reisen, und mit geschärftem Beobachtungsgeist, gebildetem Geschmack und einem erweiterten Begriff von menschlichen Fertigkeiten kehrte er zurück.

Besonders sein Begriff von der Kunst hatte sich erweitert, zu der er bisher nicht das rechte Verhältnis gehabt hatte. Man hatte ihn gelehrt, der Künstler arbeite für das Vergnügen: Vergnügen aber hatte ihm, den die mönchsartige Frömmigkeit des Vaterhauses an Resignation gewöhnt hatte, des Ringens nicht wert geschienen, obgleich es ihm nicht an Gefühl für dichterische und musikalische Schönheit fehlte. Nun aber entstand der Gedanke in ihm, daß die Kunst nichts anderes ist, als das Mittel, wodurch eine Seele höherer Art sich anderen versinnlicht, sie zu sich empor hebt, den Keim des Großen und Guten in ihnen erweckt, kurz, alles veredelt, was sich ihr nähert. Seitdem empfand er eine so unbegrenzte Verehrung für wahres Künstlertum, daß er selbst trotz innerer Neigung nicht schaffen mochte, denn wenn es ihm auch nicht an Ideen fehlte, so fehlte es ihm doch an dem Vermögen ihrer Darstellung. Hätte er sich früher ganz der Musik gewidmet, so würde er seinem Gefühle nach etwas darin geleistet haben. So aber hatte seine Tätigkeit immer noch kein bestimmtes Ziel. Er wollte durch Menschheit-beglückende Wirksamkeit dem Glücke einen Teil seiner Schulden abtragen und hatte große Arbeitspläne

im Kopfe: zur Geſchichte der ausgearteten Kultur, zur Simplifizierung der Jurisprudenz und Staatswirtſchaftstheorie, aber er hatte die Sprache noch nicht in der Gewalt.

Das Glück, dem er ſeine Schuld abtragen wollte, war ſeine Braut: Minna Stock, die jüngere Tochter des Leipziger Kupferſtechers, der einſt Goethes Lehrer geweſen war. Um ſich gegen den Willen ſeines Vaters mit dem anmutigen und liebenswürdigen Mädchen verbinden zu können, mußte er im Mai 1783 als Rat des Oberkonſiſtoriums nach Dresden überſiedeln. Der Tod ſeiner Eltern machte den Weg der Liebenden frei. Als ſein Glück ſchon einen Gipfel erreicht zu haben ſchien, erfüllte ſich gleichzeitig der Wunſch ſeines Lebens: er gewann den Freund ſeiner Seele, mit dem er zuſammen nach dem Ideale ſtreben konnte.

Das Streben nach dem Ideal war es, welches dieſe im Grund ſo verſchiedenen Menſchen einte. Körner war wirklich der Menſch, deſſen Schiller bedurfte, denn ſie ergänzten ſich. Im praktiſchen Leben ſuchte Körner zu erreichen, was Schiller im Reiche der Dichtung erreichen wollte. Das zweckloſe Spiel des Geiſtes war ihnen beiden fremd. Wie ſie ſich beide nur in raſtloſer Tätigkeit wohl fühlten und den heiteren Genuß der Muße nicht kannten, ſo waren ſie beide von dem Gedanken beſeelt, daß alle Tätigkeit für die Menſchen fruchtbar ſein müſſe. Vor Schillers Seele ſchwebte als letztes Ziel die Idealiſierung der Menſchheit, und das hatte ihm Körners Herz gewonnen. Aber Körner hatte auch erkannt, daß nur künſtleriſche Meiſterſchaft zu ſolchem Ziele führe, indem nur ſie die eigene Seele den Menſchen zu verſinnlichen vermag. Darum konnte er dem Dichter in deſſen noch dunkel taſtendem Streben nach vollendeter Beherrſchung der dichteriſchen Technik und Form auf den rechten Weg verhelfen. Er konnte es, weil er zwar ſelbſt kein Künſtler, aber ein Kritiker war, der mit höchſter Kunſtbegeiſterung ein ungewöhnlich feines Verſtändnis für die Kunſt, beſonders nach ihrer formalen Seite hin, verband. Seine maßvolle Perſönlichkeit wirkte klärend und beruhigend auf

das Leben wie auf das Dichten des ungestümen Dichters, und die leise Philistrosität seines Wesens bildete das heilsame Gegengewicht zu dessen Überschwang.

Eine so fördernde Wirkung konnte von Huber nicht ausgehen, weil er selbst noch der Leitung bedurfte. Ohne Erziehung herangewachsen, hatte er nicht gelernt, sich selbst zu beherrschen. Er verzärtelte sein Herz wie ein krankes Kind und gab jedem seiner Wünsche nach. Sein Wille vermochte sich nicht ein Ziel zu setzen, und so schwankte er haltlos hin und her. Eine glänzende Begabung, Sprachtalent und Kunstsinn verschwendete sich in ihm, und vielseitige Interessen zerstreuten diesen liebenswürdigen Geist, der keine Entsagung kannte. Die Freunde hofften, daß ihm die Liebe zu Dora Stock, Minnas älterer Schwester, die Schönheit, Geist und künstlerisches Talent besaß, die Festigkeit des Charakters geben werde, aber er hat sie nach langem Brautstande treulos verlassen. Von ihm konnte Schiller nichts empfangen, vielmehr zählte er es zu seinen schönsten Träumen, „die Epoche seines Geistes lenken zu helfen."

Am 17. April kam Schiller bei den Freunden in Leipzig an. Nur Körner fehlte, der in Dresden war. Mit Huber und den Mädchen aber bahnte sich schnell ein herzliches Verhältnis an. Die Stadt selbst fesselte ihn mit ihrem regen Leben und Verkehr. Da es gerade Meßzeit war, konnte er von den unzähligen Bekanntschaften, die er machte, niemanden ganz genießen, denn die Aufmerksamkeit auf den einzelnen verlor sich in dem Getümmel. Das Interesse, das er selbst bei dem Publikum erregte, konnte wohl sein Selbstgefühl stärken, aber im Umgang mit den Freunden, die von Liebe beglückt waren, empfand er doch, wie viel ihm noch zu seinem Glücke fehlte. Auch er sehnte sich nach dem Frieden des häuslichen Lebens, nach einer Seele, die immer um ihn war und ihm die kleinen Sorgen des Tages abnahm. Wie oft wurde er nicht durch seine „Wirtschaft" aus seinen idealischen Welten gestürzt. Da gedachte er Margarete Schwans, und die neue Aussicht, seinem Leben durch

das Studium der Medizin einen festen Grund zu legen, gab ihm den Mut, Schwan um die Hand der Tochter zu bitten. Es scheint, daß Margarete, in deren Hand der Vater die Entscheidung legte, nicht eingewilligt hat. Schiller aber erkannte später, daß es zu seinem Glücke geschehen sei, denn sie entsprach nicht seinem Ideale des Weibes.

Bald sehnte sich Schiller aus dem zerstreuenden Getümmel der Stadt hinaus und zog im Mai nach dem nahe gelegenen Dorfe Gohlis, wo er unvergeßliche Tage verlebte. Naturgenuß wechselte mit emsiger Arbeit am Karlos und der Thalia und fröhlicher Geselligkeit. Huber und die Schwestern Stock waren auch hinausgezogen, und Leipziger Freunde, wie der Landschaftsmaler Reinhart, kamen zu Besuch. Der Buchhändler Göschen stellte sich ein und knüpfte wichtige Beziehungen mit dem Dichter an. Der Ästhetiker Karl Philipp Moritz, der einst Kabale und Liebe mit rücksichtsloser Härte verurteilt hatte, gab sich nun ganz in den Bann von Schillers faszinierender Persönlichkeit. Denn in diesem Kreise entfaltete Schiller die ganze Liebenswürdigkeit seines Wesens und offenbarte ein geselliges Talent, das niemand in ihm vermutete. Nur der, nach dem er sich am meisten sehnte, Körner fehlte. Brieflich hatte er dem „lieben Wanderer", der ihn auf seiner romantischen Reise zur Wahrheit, zum Ruhme, zur Glückseligkeit so brüderlich begleiten wollte, ein herzliches „Glück zu" gerufen. Denn alles, was er als Dichter geahnt hatte, verwandelte sich ihm jetzt in ein Erlebnis: Verbrüderung der Geister ist der Weg zur Vollkommenheit. Einzeln können wir nichts. Von der Freundschaft mit Körner erwartete er, daß sie beide zum Gipfel menschlicher Größe emporgetragen werde. Über „den Bau" dieser Freundschaft hatte er schon tausend Ideen.

Am 1. Juli 1785 traten sich die beiden auf dem Rittergute Kahnsdorf, der einige Stunden von Leipzig entfernten Besitzung einer Körner verwandten Familie, von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Aber am folgenden Tage erst, auf

der Heimreise mit den Schwestern, Huber und Söschen, kam Schiller zum vollen Bewußtsein dessen, was diese Begegnung in ihm ausgelöst hatte. In der feurigen Gärung seiner Gefühle tat er ein „herkulisches Gelübde", die mißbrauchte Vergangenheit nachzuholen und den edlen Wettlauf zum höchsten Ziele von vorn anzufangen. Sein Gefühl war beredt und teilte sich den andern elektrisch mit. Ein Fest der Freundschaft, das ihn an die Einsetzung des Abendmahls gemahnte, wurde mit feierlicher Andacht abgehalten. Es war Körners Geburtstag. Schiller hat ihn noch nachträglich mit einem Gedichte verherrlicht: „Unserm teuern Körner", das noch ganz von der gehobenen Stimmung dieses Tages erfüllt ist. — Er legte nun auch dem Freunde seine materiellen Nöte dar, die ihn zu buchhändlerischen Spekulationen zwangen, und Körner bot ihm mit edlem Freimut unverlangte Hilfe an. Schiller hatte nur einen einzigen Dank: die Freimütigkeit und Freude, womit er das edle Anerbieten annahm.

Die Liebe konnte dieser Freundschaft nichts entziehen. Als am 7. August 1785 Körners Hochzeit in Leipzig stattfand, verherrlichte Schiller das schöne Fest mit einem langen Gedichte: „Zu Körners Hochzeit", aus dem sein eigenes Ideal der Frau und die eigene Sehnsucht nach häuslichem Glück hervorklingt. Mit dem Abschied von den Freunden, die nach Dresden zogen, verschworen sich düstere Herbsttage, um ihm nun den Aufenthalt in Gohlis schmerzlich und schwer zu machen. Er mußte dem Freunde nach und kam am 11. September in Dresden an.

Auf Körners Weinberg, in dem nahen Dörfchen Loschwitz, lebten sie nun zusammen einige schöne Herbstwochen, ganz dem Genusse der Freundschaft hingegeben. Seine Erwartungen wurden noch übertroffen. Die sorgliche Pflege durch die lieben Frauen, der Gedankenaustausch mit Körner und die musikalische Anregung, die er von ihm empfing, machte ihn glücklich. Er fühlte, daß er hier eine Heimat habe. Zur Arbeit kam er freilich nicht viel. Wollte er

einmal den Karlos fördern, wurde er durch das „Hemderwaschen" im Hause aus allen Dichterträumen gerissen, wie er es in dem Gedichte: „Bittschrift" mit köstlichem Humore schilderte. Als noch im Herbste auch Huber nach Dresden kam und Schiller gemeinsam mit ihm eine Wohnung bezog, die dem Körnerschen Hause ganz nahe lag, erreichte das Glück seinen Gipfel. Jetzt entstand das „Lied an die Freude", als das Bundeslied und der Weihgesang ihrer Freundschaft. Wie es immer Schillers Erlebnis war, so wurde auch in diesem Liede das eigene Lebensgefühl zum allgemeinen Weltprinzip gesteigert: die Freude ist und sei wie die Liebe das Gesetz der Welt. Dem Sang seines Erlebnisses aber entspricht die dichterische Form: der einzelne singt sein persönliches Gefühl, das immer der Chor zu allgemeiner Geltung erhebt. So wurde denn auch dieses Lied weit über den Freundeskreis hinaus mit Jubel aufgenommen und durch viele Kompositionen „gewissermaßen ein Volksgedicht", bis es in Beethovens IX. Symphonie seine ewige Form gewann.

Aber die Stimmung höchster Freude dauerte nicht an, und das Jahr 1786 zeigt den Dichter in einer tiefen Depression. Das eheliche Glück des Freundes, das Schiller in einem „Wechselgesang" verherrlichte, machte ihm die Leere seines eigenen Lebens fühlbar. Wenn Körner von Dresden entfernt sein mußte, kam die ganze Empfindung seiner Einsamkeit und seiner auf die Dauer doch unhaltbaren Lage über ihn. Die Dichtung stockte, „kein Pulsschlag der vorigen Begeisterung". „Mein Herz ist zusammengezogen und die Lichter meiner Phantasie sind ausgelöscht." Eine Krisis, eine Revolution schien sich in ihm anzukündigen. In Wahrheit mußte seine Natur jetzt eine Wandlung durchmachen, die ohne Schmerz und Aufruhr nicht möglich war. Im Verkehr mit Körner reifte ihm die Erkenntnis, wieviel er in seiner Vergangenheit versäumt habe: Menschheit und Geschichte lagen noch vor ihm, ohne daß er sie durchdrungen hätte, ohne daß er sie verstand. Darum fehlte seiner

Dichtung die Grundlage, welche diese „Libertinage des Geistes" zu höherer Berechtigung erhob. Das mußte ihm besonders der Don Karlos sagen, der nur langsam und schwer zu fördern war. So stellte sich denn die Aufgabe menschlicher und historischer Erkenntnis als unabweisbare Notwendigkeit vor ihn. Dazu aber: die Erkenntnis seiner selbst. Denn gerade im Umgang mit dem kritischen Freunde, der tiefer als er in die Philosophie eingedrungen war, begannen die Pfeiler seiner Weltanschauung zu wanken. Die schwärmerische Philosophie der Liebe und Freundschaft, die ihm eben erst zu einem so beseligenden Erlebnis geworden war, konnte einer reifen Vernunft nicht stand halten, und so mußte er auch hier, wie in Menschenkunde und Geschichte, zu einem sicheren Realismus durchzudringen suchen. Das aber hieß: sich von geliebten Idealen schmerzvoll losreißen.

Die Arbeiten der Dresdener Zeit sind alle aus diesem einen Erlebnis hervorgegangen. Es sind die Arbeiten, die in der Thalia erschienen, für die nun Schiller in Göschen einen rührigen Verleger gefunden hatte. Sie erschien als Fortsetzung der Rheinischen Thalia im Jahre 1786, und der veränderte Titel deutete schon an, was Schiller in der „Anzeige" auch aussprach: daß Artikel, welche auf die Pfalz und die übrigen Rheingegenden nur eine lokale Beziehung hatten, nicht mehr in den Plan dieser Zeitschrift gehörten.

Die Thalia

Schiller wandte sich in Dresden geschichtlichen Studien zu, die nicht nur als Vorarbeiten zum Karlos zu verstehen sind. „Ich wollte", so schrieb er, „daß ich zehn Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz anderer Kerl sein." Die Übersetzungen zwar, die er von Merciers Précis historique, zu seinem Portrait de Philippe second, und von dem Abregé chronologique de l'histoire d'Espagne in die Thalia einrückte, waren nur Studien für den Karlos und sollten die Szenen

einleiten, die im gleichen Hefte aus diesem Drama folgten. Aber schon das eingefügte Gedicht: „Die unüberwindliche Flotte" zeigt, wie er jetzt den Sinn der Geschichte mit philosophischem Geist zu erfassen strebte: der Philosoph und Dichter der Freiheit verherrlicht den Sieg der Freiheit in der Geschichte. Unter diesem Gesichtspunkte studierte er auch die Geschichte der niederländischen Revolution, auf die sein Drama ihn leitete. Sie sollte als ein Band in der „Geschichte merkwürdiger Verschwörungen und Rebellionen" erscheinen, die er zusammen mit anderen Schriftstellern zur Ostermesse 1787 herausgeben wollte und in den Gothaischen Gelehrten Anzeigen Oktober 1786 ankündigte. Für diese historische Sammlung war auch die Verschwörung des Fiesko gegen Genua vorgesehen. Aber der erste und einzige Band dieser Sammlung, der erst 1788 erschien, brachte nichts von Schillers Hand. Er studierte damals auch die Geschichte des dreißigjährigen Krieges und war voll Staunen, „daß doch die Epoche des höchsten Nationalelends auch zugleich die glänzendste Epoche menschlicher Kraft ist. Wie viele große Männer gingen aus dieser Nacht hervor." So hing Geschichte und dramatische Dichtung bei ihm zusammen: auf den Karlos folgte die Geschichte des Abfalls der Niederlande. Auf die Geschichte des 30jährigen Krieges folgte der Wallenstein. Die Geschichte gab ihm die Erkenntnis von Handlungen und Menschen.

Es ist für diese Epoche seines Geistes höchst charakteristisch, daß er auch als Novellist durchaus Historiker sein wollte und im Anfang seiner Erzählung „Der Verbrecher aus verlorener Ehre" eine neue Novellentheorie dieser Art aufstellte: die gewöhnliche Behandlung der Geschichte, welche zwischen dem dargestellten Menschen und dem Leser einen widrigen Kontrast läßt, macht ihr Studium fruchtlos. Man muß den Helden seine Handlung nicht bloß vollbringen, sondern auch wollen sehen. An seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr als an seinen Taten, und noch weit mehr an den Quellen dieser Gedanken als an den

Folgen jener Taten. Man findet diese letzten Quellen in der unveränderlichen Struktur der menschlichen Seele und den veränderlichen Bedingungen, durch die sie von außen bestimmt wird. Solch ein Historiker wollte Schiller als Novellist sein, und dadurch wurde er ein Bahnbrecher in der Entwicklung der deutschen Novellenkunst, wenn er auch hier nicht ganz ohne Vorläufer war.

Ein neues Interesse an der menschlichen Seele hatte in England und Frankreich den psychologischen Roman gezeitigt, der den alten Abenteuerroman verdrängte. Die menschliche Seele wurde zum Schauplatz wunderbarer Begebenheiten. Wielands Roman ist die Entwicklungsgeschichte einer Seele, Goethes Werther die Leidensgeschichte einer Seele. Auch die Novelle hatte eine ähnliche Wandlung erlebt und war zu der realistischen Herleitung einer merkwürdigen Handlung aus ihrem seelischen Motiv geworden. Ihr Meister war Diderot. Solch psychologische Analyse sollte moralisch auf Herz und Verstand wirken.

Auch Schillers Novellen verraten noch ihre Abstammung von dieser moralischen Novellistik. In der ganzen Geschichte des Menschen, so beginnt er etwa, ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen. Der Verbrecher aus verlorener Ehre ist, wie der Geisterseher, aus diesen Annalen gezogen. Die entsetzlichen Taten dieses Verbrechers werden übergangen, denn „das bloß Abscheuliche hat nichts Unterrichtendes für den Leser". Aber die Erzählung selbst gibt Schiller ganz ohne moralische Betrachtungen, ganz ohne Sentimentalität, ganz mit epischer Objektivität. Das künstlerisch psychologische Interesse an den Abgründen und Seltsamkeiten der menschlichen Seele lockt ihn zur Darstellung. Ihre scheinbare Unerklärlichkeit sucht er auf absolute Notwendigkeit zurückzuführen. Er will nicht nur psychologisch analysieren und erklären, sondern er will darstellen, wie die unveränderliche Struktur der menschlichen Seele unter den veränderlichen Bedingungen der Außenwelt zu ihren Handlungen gezwungen

wird. Eine menschliche Teilnahme an denen, die von der Gesellschaft verstoßen werden, ist mit am Werke, und die moralische Wirkung soll sein: daß mit dem Verständnis auch Duldung verbreitet werde. Wenn Schuld zu finden ist, so liegt sie auf der menschlichen Gesellschaft, die den irrenden Menschen aus Unverständnis von sich stößt oder durch Ausnützung verführt. So sind Schillers Novellen in ihrem seelischen und sozialen Gehalt echte Erzeugnisse des Sturms und Drangs. Ihre künstlerischen Ausdrucksmittel verraten noch ihren Zusammenhang mit den psychologischen Romanen und Novellen, wenn sie, ganz wie diese es taten, für seelische Entwicklungen auch die subjektiven Formen des Briefes oder des Selbstbekenntnisses heranziehen. Aber wie die Herstellung einer absoluten Notwendigkeit, die aus der Verbindung von Welt und Seele sich ergibt, sie unterscheidet, so bedeutet die Reinheit ihres epischen Stiles einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung der deutschen Novelle, einen Schritt, der zu Kleists Novellen hinführt. Mit ihnen teilt Schillers Novelle die Objektivität und Sachlichkeit der Darstellung. Wenn aber Schiller in solchem Stile erzählt, was er in der menschlichen Seele sah, so erzählt Kleist in solchem Stil, was seine Menschen tun, und wie sie sich gebärden. Er erzählt nur, was er wirklich sieht, aber Handlung und Gebärde ist so charakteristisch, daß man von selbst bis auf den Grund ihrer Seele sieht. Es ist bezeichnend, daß auch Kleist, genau wie Schiller, die Novelle für Geschichte, ja für Chronik ausgibt.

„Eine wahre Geschichte" nennt Schiller den „Verbrecher aus verlorener Ehre", der im zweiten Hefte der Thalia 1786 erschien, und wirklich diente auch eine wahre Begebenheit als Grundlage der Novelle. Es ist die Geschichte des württembergischen Räuberhauptmanns Johann Friedrich Schwan, der, nachdem er sich selbst dem Gerichte gestellt hatte, im Jahre 1760 gerädert wurde und in der Phantasie des Volkes unter dem Namen „der Sonnenwirtle" als mythische Gestalt weiter lebte. Aber diese Geschichte,

der schon die Räuber einige Züge zu danken hatten, gab nur den äußerlichen Rahmen zu Schillers Erzählung her. Er wollte nicht spannende Begebenheiten erzählen, sondern die innere Notwendigkeit enthüllen, mit der ein Mensch unter gegebenen Bedingungen zum Räuber und Mörder werden muß. Der Geschichte gegenüber wollte er die Aufgabe erfüllen, welche Lessing dem Dichter gestellt hatte: wenn die Geschichte erzählt, was geschehen ist, so soll der Dichter erzählen, wie es notwendigerweise so geschehen mußte. Gemäß seiner Anschauung von dem Zusammenhang der tierischen und geistigen Natur fand Schiller den Ausgangspunkt für die Entwicklung des Sonnenwirtes darin, daß die Natur seinen Körper verabsäumt hatte. So sah er, um sein Glück zu erreichen, nur einen Ausweg: „honett zu stehlen." Nun aber stößt ihn die menschliche Gesellschaft aus, und Mangel, Verzweiflung, Schande und beleidigter Stolz machen ihn jetzt wirklich zum Verbrecher. Ehemals hatte er aus „Notwendigkeit und Leichtsinn" gesündigt, jetzt tut er es aus freier Wahl und wird zum Räuber und Mörder. Nachdem aber das Laster seinen Unterricht an ihm vollendet hat, versucht er noch einmal, rechtschaffen zu werden. Als die menschliche Gesellschaft es ihm unmöglich macht, stellt er sich selbst dem irdischen Gerichte.

„Ein Beitrag zur Geschichte des Betrugs und der Verirrungen des menschlichen Geistes" ist auch die zweite Erzählung, die Schiller 1786 in Dresden begann: „Der Geisterseher". Das erste Fragment dieser Novelle erschien im 4. Hefte der Thalia 1787, die erste Fortsetzung im April 1788, als Schiller schon in Weimar war. Das Werk war das Schmerzenskind seiner Muse. Er förderte es nur mit Unlust, weil er über die Stofflichkeit seiner Wirkung nicht Herr wurde. Als er sich selbst dann durch Freigeisterei der Leidenschaft zu einer höheren Weltanschauung durchringen mußte, brachte ihm dieses Erlebnis das Fragment wieder nahe, und nachdem er noch im Jahre 1789 einige Fortsetzungen in der Thalia gegeben hatte, stellte er im gleichen Jahre

wenigstens den ersten Band fertig, der für die folgenden Auflagen noch mannigfach gefeilt wurde. Die lange und viel unterbrochene Entstehungszeit, sowie die Unlust des Dichters macht sich denn auch in dieser Novelle bemerkbar. Es ist ganz auffällig, daß vom ersten zum zweiten Teile ein Stilwechsel eingetreten ist. Auf die spannende Darstellung geheimnisvoller Begebenheiten folgt die genaue Zergliederung der menschlichen Seele.

Auch dieser Erzählung hat Schiller den Anschein historischer Wahrheit gegeben, und wiederum nicht ganz ohne Berechtigung. In der Zeit der Aufklärung gerade, in der das übersinnliche Bedürfnis des Menschen nicht befriedigt wurde, herrschte eine Wundersucht, die sich Schwindler und betrogene Betrüger zu Nutzen machten. Die Aufklärung hatte den Erkenntnisdrang des Menschen geweckt und gesteigert. Nun wollte er eindringen in die Geisterwelt und Herr werden über die Natur. Der Aberglauben und die Schwärmerei dieser Zeit waren nichts anderes als die Schatten vom Lichte der Aufklärung. Geisterbeschwörer, Magier und Wundertäter aller Art umnebelten die Vernunft. Nach dem Muster der Freimaurerorden bildeten sich geheime Gesellschaften, in denen neue Kulte und Mysterien gestiftet wurden. Diese Wundersucht wurde von religiösen und politischen Sekten ausgebeutet. Sie wurde für die Jesuiten das Mittel, um protestantische Fürsten in den Schoß der katholischen Kirche zurückzuziehen. Gerade als Schillers Roman entstand, drohte wieder ein Übertritt, der sein besonderes Interesse erwecken mußte. Denn der Prinz Friedrich Heinrich Eugen von Württemberg, der Anwartschaft auf den Thron hatte, bekannte sich damals öffentlich zum Mystizismus, was der erste Schritt zur Bekehrung schien. Vielleicht ist die Gestalt dieses Prinzen nicht ohne Einfluß auf Schillers Geisterseher gewesen. Für die Gestalt des Sizilianers ist an den Sizilianer Balsamo zu denken, der damals unter dem Namen Cagliostro durch Geisterbeschwörungen und Wundertaten die Welt in Atem hielt. Der berüchtigte

Halsbandprozeß, den Goethe im Großkophta benutzte, hatte im Jahre 1785 die rätselhafte Gewalt dieses Betrügers über einen Fürsten, den Prinzen von Rohan, bekannt gemacht, und die Meinung war, daß er im Dienste der Jesuiten stand.

Diese historischen Ereignisse spiegeln sich in Schillers Werk. Aber seinem Streben gemäß, die Seele und die Geschichte in ihrer Notwendigkeit zu ergründen, stellte er das Problem nicht als ein historisches, sondern als ein psychologisches: wie ein protestantischer Prinz moralisch zugrunde geht und im Katholizismus endet. Eine bigotte und knechtische Erziehung legte den ersten Keim, indem sie seine Willenskraft lähmte und ihn durch sinnliche Religionsbegriffe zu einem phantastischen Schwärmer machte. So konnte es geschehen, daß der arglose Prinz von den Werkzeugen einer geheimen Jesuitengesellschaft durch Vortäuschung von Geistererscheinungen umnebelt wird. Er entdeckt den Betrug. Aber gerade dieser Sieg der Vernunft richtet ihn zugrunde. Mit dem Glauben an Wunder bricht auch das ganze Gebäude seines religiösen Glaubens zusammen, und der Schwärmer wird zum Zweifler und Freigeist. Bald zeigt sich der Einfluß der neuen Philosophie auf sein Leben, das auch weiterhin von den geheimen Mächten gelenkt wird. Sinnlichkeit und Spielsucht bringen ihn herunter. Ein philosophisches Gespräch, das Schiller zu Anfang des Jahres 1789 schrieb, und das zu höchst unökonomischer Breite anschwoll, unterrichtet über seine neue Weltanschauung, welche dem Materialismus des 18. Jahrhunderts entspricht. Zukunft? Ewige Ordnung? Wer kann hinter die Decke der Dinge blicken! Den Augenblick genießen ist der Weisheit letzter Schluß. Der zweite Teil dieses Gespräches wurde in der Auflage von 1792 aus künstlerischen Gründen gestrichen. Denn die hier geäußerten Gedanken von der moralischen Bestimmung des Menschen paßten nicht mehr in den Mund dieses Mannes, sondern sprechen Schillers neue Weltanschauung aus, zu der er sich durchgerungen hatte.

Immerhin war auch in diesem Teil des Gespräches ein künstlerischer Sinn: er sollte die starke Wehr der Vernunft aufzeigen, welche die Besiegung des Prinzen so schwierig macht. Denn noch war der pessimistische Materialismus ihm nur ins Hirn und noch nicht ins Blut gedrungen, noch kämpft er zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, wie Schiller selbst kämpfen mußte. Wenn aber Schiller sich aus solchem Kampfe zu einer höheren Weltanschauung erhob, so geht sein Prinz zugrunde, weil er die gegensätzlichen Elemente seiner Seele, die eben in den beiden Teilen des Gespräches unvermittelt nebeneinander stehen, nicht zur Versöhnung bringen kann. Als ihm die Bedrängnisse, durch welche seine geheimen Lenker ihn völlig von sich abhängig machen, die ganze Unzulänglichkeit seines Vernunftgebäudes zum Bewußtsein bringen, verliert er ganz den Frieden seiner Seele und sucht ihn endlich im Schoße der katholischen Kirche.

Das Fragment hatte bei Kritik und Publikum einen ungeheuren Erfolg. Wenn die Kritik den Reichtum der Phantasie und die Kunst der Darstellung bewunderte, so war das Publikum von den spannenden Begebenheiten hingerissen und bestürmte den Dichter um die Fortsetzung. Nachdrucke und Nachahmungen, Übersetzungen und Fortsetzungen erschienen. Schiller aber ließ sich durch diesen Erfolg zu keiner Fortsetzung mehr bewegen. Er hatte das innere Verhältnis zu dem Gegenstand auf der neuen Stufe seiner Entwicklung verloren. Die Novelle blieb Fragment, wie auch später die Bearbeitung eines chinesischen Romanes Haoh Kioh Tschwen, die Schiller nach einer deutschen Übersetzung von Murr, Leipzig 1766, im Jahre 1800 begann.

Er hatte sich aus der Schwärmerei seiner Jugend durch Freigeisterei der Leidenschaft hindurch zu einer höheren Weltanschauung gerungen. Mit der Darstellung des Einflusses, welche ein philosophisches System auf die Seele des Menschen auszuüben vermag, war sein Interesse an der Entwicklung seines Helden erschöpft. Einen solchen Einfluß aber in seiner reinen Form, gesondert von allen anderen Wirkungen, ohne

romanhafte Zutaten darzustellen, mußte ihn, dem selbst die Philosophie immer zum Erlebnis wurde, besonders reizen. Er tat es in den „Philosophischen Briefen", welche gleichzeitig mit den Anfängen des Geisterschers entstanden und gleichzeitig mit seinen letzten Fortsetzungen wieder hervorgeholt wurden.

Der unverkennbare Zusammenhang beider Fragmente wird ganz deutlich, wenn Schiller die Vorerinnerung zu den philosophischen Briefen so beginnt: die Vernunft hat ihre Epochen, ihre Schicksale wie das Herz, aber ihre Geschichte wird weit seltener behandelt. Man scheint sich damit zu begnügen, die Leidenschaften in ihren Extremen, Verirrungen und Folgen zu entwickeln, ohne Rücksicht zu nehmen, wie genau sie mit dem Gedankensystem des Individuums zusammenhängen. Die allgemeine Wurzel der moralischen Verschlimmerung ist eine einseitige und schwankende Philosophie, die um so gefährlicher ist, weil sie die umnebelte Vernunft durch einen Schein von Rechtmäßigkeit, Wahrheit und Überzeugung blendet und eben deswegen von dem eingeborenen Gefühl der Sittlichkeit weniger in Schranken gehalten wird. Ein erleuchteter Verstand hingegen veredelt auch die Gesinnung. Im Geisterseher hatte nun Schiller wohl die Verirrungen der Leidenschaft im Zusammenhang mit dem Gedankensystem des Individuums entwickelt. In den philosophischen Briefen aber stellt er die Epochen der Vernunft, abgesondert von Leidenschaften und Erlebnissen, dar. Die Philosophie ist hier allein das Erlebnis des Menschen.

Schon zur Zeit der Anthologie hatte Schiller einen philosophischen Roman in Briefen des Julius an Raphael geplant. Schon damals störten Anwandlungen eines pessimistischen Materialismus die schwärmerische Glückseligkeitsphilosophie seiner Jugend. Durch sein Verhältnis zu Charlotte von Kalb war dann die Freigeisterei der Leidenschaft und mit ihr ein neuer Materialismus ausgebrochen. Körner hatte seinen Glauben an die Philosophie der Liebe mit

Kantischer Erkenntniskritik erschüttert. Diese Entwicklung von Schwärmerei zu Freigeisterei und endlich zum Kritizismus ist es, welche er nun im Jahre 1786 darstellen wollte. Der Gedanke lag nicht fern, daß in diesem romanhaften Briefwechsel Körner die Rolle dessen übernahm, der den jugendlichen Schwärmer zum kritischen Denker macht. Aber Körner lieferte aus Zeitmangel und wohl auch aus Unlust die versprochenen Briefe nicht, und Schiller mußte die Rolle von Julius wie auch von Raphael übernehmen, die er ja auch beide selbst durchlebt hatte. Die Briefe erschienen im dritten Hefte der Thalia 1786; nur der letzte Brief, der 1789 im 7. Hefte noch folgte, ist wirklich von Körner geschrieben.

In dem Gemälde zweier Jünglinge von ungleichen Charakteren sollten die Ausschweifungen der grübelnden Vernunft entwickelt werden und endlich in eine geläuterte und fest gegründete Wahrheit sich auflösen. Julius hatte einer schwärmerischen Philosophie gehuldigt, die ihn glücklich machte. Sie war ein Traum der Phantasie, dessen Wirklichkeit zu beweisen er vergaß. Da stürzte ein kühner Angriff des Materialismus die schwach gestützte Schöpfung ein. Raphael lehrte ihn, daß die Vernunft allein die Wahrheit zu erkennen vermag. Die Vernunft ist „die einzige Monarchie in der Geisterwelt", und der Mensch trägt seinen Kaiserthron in seinem Gehirn. Die ganze Schöpfung empfängt von ihm ihren Wert und ist sein Eigentum. Eine solche Erkenntnis aber weckte nun in Julius auch die Erkenntnis von den Grenzen der menschlichen Vernunft. Wie beschränkt ist der Mensch, dessen Geist, zum Herrschen geboren, in die Körperwelt eingeschlossen ist! Der Glaube seiner Jugend, der ihm Frieden gab, war ihm genommen, wie er Schiller genommen war. Nun fordert er von Raphael seine Seele. Raphael ahnt die Notwendigkeit dieses schmerzvollen Erlebnisses. Um aber die Quelle seiner Klagen zu entdecken, spürt er dem Gange seiner Forschungen nach, und nun entwirft ihm Julius seine „Theosophie", die sein Glaube und sein Glück gewesen war. Diese

Theosophie ist sicher noch in Schillers Stuttgarter Zeit auf der Militärakademie niedergeschrieben, nun aber mit neuen Gedanken bereichert worden, die dem Don Karlos nahe stehen. Sie ist jene Philosophie der Liebe, die sich Schiller im Anschluß an Shaftesbury gebildet hatte. Er nahm sich immer nur das aus einem philosophischen System, was sich dichterisch fühlen und behandeln ließ. Das Universum ist ein Gedanke Gottes, sein Kunstwerk. Seine Allgegenwart in der Natur zu erkennen, ist die Aufgabe der denkenden Wesen. Denn die Erkenntnis der Vollkommenheit macht selbst vollkommen, und es ist unser eigener Zustand, wenn wir einen fremden Zustand empfinden. Alle Geister sind glücklich durch Vollkommenheit. Ich begehre das Glück aller Geister, weil ich mich selber liebe, denn das fremde Glück wird als mein eigenes Glück empfunden. Glück ist Vollkommenheit. Darum begehre ich alle Geister vollkommen zu machen. Begierde nach fremder Glückseligkeit ist Liebe. Liebe also — das schönste Phänomen in der beseelten Schöpfung, der allmächtige Magnet in der Geisterwelt, ist nur der Widerschein der göttlichen Urkraft, eine Anziehung der Vollkommenheit. Die Liebe muß sich bis zur Aufopferung steigern, sonst bleibt sie Egoismus. Damit wird der Gedankenkreis des Don Karlos betreten. Durch Egoismus und Liebe wird die Menschheit in zwei Geschlechter geschieden. Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit. Liebe ist die mitherrschende Bürgerin eines blühenden Freistaates, Egoismus ein Despot in einer verwüsteten Schöpfung (Posa und Philipp). Wer die Liebe hat, vermag sich (wie Posa) für kommende Geschlechter aufzuopfern. Alle Vollkommenheit des Universums ist vereinigt in Gott. Gott und Natur sind zwei Größen, die sich vollkommen gleich sind. Die Natur ist ein unendlich geteilter Gott. Die Anziehung der Geister, in die Unendlichkeit fortgesetzt, müßte endlich zur Aufhebung der Trennung führen und Gott hervorbringen. Eine solche Anziehung ist die Liebe. Das ist das Glaubensbekenntnis, welches das Herz des

jungen Schwärmers adelte und ihn glücklich machte, an dessen Wahrheit er noch glauben könnte, auch wenn die Vernunft sie widerlegte. Denn — und nun werden die ersten Töne kantischer Philosophie vernehmbar — unser ganzes Wissen läuft endlich auf eine konventionelle Täuschung hinaus, mit welcher doch die strengste Wahrheit bestehen kann. Unsre reinsten Begriffe sind keineswegs Bilder der Dinge, sondern bloß ihre notwendig bestimmten und koexistierenden Zeichen. Weder Gott noch die menschliche Seele noch die Welt sind das in Wirklichkeit, was wir davon halten. Unsere Gedanken von diesen Dingen sind nur die endemischen Formen, worin sie uns der Planet überliefert, den wir bewohnen. Aber Raphael-Körner will die Untersuchung über die Natur der menschlichen Erkenntnis, die aller Philosophie vorhergehen muß, lieber für eine Zeit versparen, da sie für Julius ein Bedürfnis sein wird, worin Julius-Schiller nicht mit Unrecht „eine entfernte Drohung mit dem Kant" witterte. Vorläufig weist ihn Raphael darauf hin, daß nicht die Erkenntnis und die Bewunderung des göttlichen Kunstwerks ein höheres Verdienst sei, denn dem edlen Menschen fehlt es weder an Stoff noch an Kraft zur Wirksamkeit, um selbst in seiner Sphäre ein Schöpfer zu sein, „und dieser Beruf ist auch der deinige, Julius". Es war ein Mahnruf des Freundes, daß Schiller sich nicht der Spekulation hingebe, weil er zum Schöpfer berufen sei, daß er nicht das Kunstwerk der Welt ergründe, sondern selber ein Kunstwerk schaffe.

Aber Schillers philosophische Zeit war nicht mehr fern zu halten, weil sie zur Notwendigkeit für ihn geworden war. In den philosophischen Briefen hatte er die höhere Stufe, welche den Gegensatz der Weltanschauungen überwinden sollte, noch nicht erreicht. Das System der schwärmenden Phantasie war durch das System des zweifelnden Verstandes abgelöst worden. Er mußte in sich selbst die Entwicklung wiederholen, welche die menschliche Gattung durchmachte und immer wieder durchmachen muß. Auf die

Zeit des schwärmerisch übersinnlichen Glaubens, der dogmatischen Philosophie, folgt die Zeit des Zweifels und der Freigeisterei, der skeptischen Philosophie, bis die Zeit der ruhigen Prüfung, der kritischen Philosophie, die sichere Grundlage der Erkenntnis schafft. Auf der zweiten Stufe der philosophischen Laufbahn stand Schiller in dieser Zeit.

Eine Zeit also ist es, in der die Ideale bedroht waren, und die Freundschaft konnte nicht ganz über die Schmerzen täuschen, die eine solche Wandlung mit sich bringen mußte. Ein Erlebnis, das er schon früher einmal gehabt hatte, wiederholte sich ihm jetzt auf anderem Gebiete. Damals waren seine Ideale von Menschentum gestürzt, als man ihn, der den Menschen all seinen Reichtum entgegenbrachte, zurückstieß. Damals hatte er sich selbst einen „Menschenfeind" genannt. Jetzt begann er an Gott und der Wahrheit zu verzweifeln, womit wieder die Stimmung der Enttäuschung in ihm lebendig wurde, und sein alter Plan, einen „Menschenfeind" dramatisch zu gestalten, tauchte nun wieder auf. Im Oktober 1786 bot er das Stück, das zu Anfang des nächsten Jahres bereits fertig sein sollte, dem Hamburger Theaterdirektor Schröder an. Im Sommer 1788 arbeitete er wieder daran. Aber es wurde nicht vollendet, und endlich gab er die fertigen 8 Szenen 1790 in der Thalia heraus. Der Grund, warum dieses interessante Werk Fragment geblieben ist, lag in ihm selbst. Ein Menschenfeind wie Shakespeares Timon von Athen ist Hutten, der Held des Dramas, der sich Menschenhaß aus der Fülle der Liebe trank. Sein idealer Glaube an die Menschen ist durch schmerzvolle Enttäuschung in sein Gegenteil umgeschlagen, so daß er sich nun ganz der Natur hingegeben hat. Sein Herz schlägt nur noch für seine Tochter, die er feierlich schwören läßt, daß sie sich nie einem Manne hingeben wolle. Denn sie soll seine Rächerin sein. Die Liebe aber hat sich ihrer schon bemächtigt.

Wie war nun der tragische Konflikt gedacht, und wie sollte er enden? Es gibt zwei Möglichkeiten. Der Men-

schenhaß Huttens sollte jedenfalls in Konflikt mit seiner Vaterliebe kommen. Nun aber kann er die Tochter hinopfern, oder die Größe ihrer Liebe, vielleicht auch ihres Verzichtes, gibt ihm den Glauben an die Menschen wieder, und er entbindet sie ihres Eides. (Denn so hieß der Schwur: wenn Sie nicht selbst dieses Versprechens mich entlassen.) Dem Dichter selbst schien dieser konsequente Menschenhaß für die tragische Behandlung viel zu allgemein und philosophisch. Er mußte fürchten, kalt zu bleiben. Die zweite Möglichkeit aber nahm dem Problem das Interesse, denn sie konnte leicht als eine Ausweichung vor der tragischen Konsequenz erscheinen, wenn sie auch der eigenen Entwicklung des Dichters mehr entsprach. Der Charakter des Helden eben bedingte keine dramatische Notwendigkeit, und darum gab der Dichter den äußerst mühseligen und fruchtlosen Kampf mit dem Stoffe auf. Auch der Plan, den die Fußnote zu dem Fragment in der Thalia andeutete, dieses Charaktergemälde dem Publikum einmal in der günstigeren Form des Romanes vorzulegen, kam nicht zur Ausführung. Aber interessant bleibt auch das Fragment als der einzige Versuch des Dichters in der Gattung des reinen Charakterdramas, und das ist wiederum für seine Dresdener Zeit höchst charakteristisch. Denn alle Arbeiten dieser Zeit waren ja dadurch bestimmt, daß er sich mit ihnen die Kenntnis der Menschenseele oder der Geschichte aneignen wollte. Seine Entwicklung bekam eben immer von neuem dadurch einen Anstoß, daß er der Einseitigkeit seines Idealismus mit einer energischen Hinwendung zum Realismus zu begegnen suchte.

Dieses Fragment ist der letzte Ton seiner Jugenddichtung, die nun mit dem Don Karlos eine neue Wendung nahm. Der Karlos wurde unterdes neben all diesen fragmentarischen Ansätzen vollendet, nachdem er durch den Wechsel der Stimmungen und die historischen Studien mannigfach unterbrochen worden war. Der Dichter mußte seinen Blick wieder auf das Theater richten, an dem er den Geschmack

in Mannheim gründlich verloren hatte. Dadurch kam ihm die Enge der Dresdener Verhältnisse, die seinem Wirkungsdrange keine Ausdehnung erlaubte, nun erst recht zum Bewußtsein. Selbst die Freundschaft konnte ihm auf die Dauer nicht ersetzen, was sein Genius gebieterisch verlangte. Er fühlte, daß sein Geist in dieser Atmosphäre erschlaffe. Die Unabhängigkeit, die Körners Güte ihm gewährte, begann ihn zu bedrücken. Er mußte sein Schicksal wieder auf die eigene Kraft stellen, und die Unrast des schaffenden Geistes erlaubte ihm noch keine Ruhe. Es war gerade die einlullende Freundschaft, die ihn von Dresden forttrieb. Er brauchte Bewegung, Kampf und Sturm, wenn er sich auch nach Ruhe sehnen mochte und sich nur mit blutendem Herzen von den Freunden trennen konnte. Ein neues Erlebnis bestärkte ihn in seiner Absicht, fortzugehen.

Zu Anfang des Jahres 1787 wurde sein Interesse auf einem Maskenballe durch eine junge Schönheit, Henriette von Arnim, erregt und steigerte sich bald zur Leidenschaft. So war der Anfang ihres Verhältnisses nur — auf Schein gegründet. Aber seine Hoffnung, daß die Fortsetzung Wahrheit sein möge, erfüllte sich nicht, denn Henriette hat ihre Maske niemals abgeworfen. Vielleicht hat sie ihn so tief und echt, wie es ihr gegeben war, geliebt. Sie mochte durch das Heer von Verehrern, das sich um sie sammelte, den Glauben an die Liebe verloren haben. Vielleicht war es wirklich das erste Mal, daß sie nun wahre Liebe kennen und empfinden lernte. Aber ihre schwache und gefallsüchtige Natur brauchte noch mehr als den inneren Reichtum, den Schiller ihr entgegenbringen konnte. Wie in dem Ruhme des Dichters, so sonnte sie sich in dem Gelde und in dem Adel anderer Verehrer. Schillers Augen aber waren von Liebe geblendet, und selbst als er merkte, wie sie ihn betrog, konnte er sich nicht aus ihren Netzen reißen. Körner, der ihn endlich von der Qual der Liebe und Eifersucht befreien wollte, brachte ihn soweit, daß er zu Ostern nach dem nahe gelegenen Tharandt hinauszog. Von hier aus

forderte er Henriette volle Aufklärung ab. Aber das offene Geständnis ihrer Liebe konnte ihn nicht mehr befriedigen. Ein kühles Gedicht: „An Henriette von Arnim" läßt die beginnende Entfremdung ahnen. Bald glaubte er sich klar zu sein, daß sie ihm nur Liebe vortäusche, um den berühmten Dichter an ihren Triumphwagen zu spannen. Dagegen aber empörte sich sein Stolz, und trotz all ihrer vielleicht ganz wahren Versicherungen aufrichtiger Liebe schied er sich von ihr. Am 21. Mai war er wieder in Dresden. Aber die Nähe des immer noch geliebten Mädchens war ein weiterer Grund, ihn von der Stadt und von den Freunden zu trennen.

Die Aufforderung Schröders, dem er seinen Karlos angeboten hatte, eine dauernde Stellung am Hamburger Theater anzunehmen, hatte er nach langem Schwanken ablehnen müssen, weil er fürchtete, die innere Klärung und Vertiefung, deren Notwendigkeit er immer mehr empfand, in der Äußerlichkeit des Theaterbetriebes zu schädigen. Er hoffte auf Weimar, dessen Herzog ihn schätzte, wo er mit Wieland Beziehungen angeknüpft hatte, wo Goethe war und auch Charlotte von Kalb.

Ohne Verstimmung schied er von den Freunden. Am 2. Juli 1787 feierte man noch gemeinsam Körners Geburtstag. Schiller verfaßte zu diesem Tage ein kleines Scherzspiel, das erst von späteren Herausgebern den Namen: „Körners Vormittag" erhielt. Mit harmloser Laune stellt es die viel zerstreute Geschäftigkeit des Herrn Oberkonsistorialrates dar, die ihn nicht zur Ausführung seiner literarischen Pläne kommen ließ, und gibt mit der für diese Dresdner Zeit so bezeichnenden Lust an lebendiger Charakteristik ein treues Bild aller Hausgenossen und Bekannten. Der Dichter selbst erscheint in fünffacher Gestalt.

Am 20. Juli 1787 nahm er Abschied. Er wollte zunächst nach Weimar. Der Karlos, dessen erster Akt dem Herzog Karl August gewidmet war, sollte ihn einführen in den Weimarer Musenhof.

Kein Drama Schillers hat eine so lange Entstehungszeit gehabt wie der Karlos. Dadurch ist es in sich selbst ein Bild der Entwicklung geworden, die sein Dichter in dieser Zeit erlebte, und die künstlerischen Mängel, welche durch dieses lange Werden bedingt wurden, sind nicht logische Widersprüche sondern eben organische Wandlungen. Die Einheit des Werkes liegt in der Einheit der Entwicklung, welche sein Schöpfer mit ihm durchmachte. Darin ist es mit Goethes Faust zu vergleichen.

Dalberg war es, der Schiller bald nach dem Erfolg der Räuber im Jahre 1782 auf den Stoff aufmerksam gemacht hatte. Schiller studierte die Histoire de Don Carlos von dem Abbé St. Réal und erkannte sofort, daß dieses Sujet allerdings den Pinsel eines Dramatikers verdiene. Diese erste Quelle bestimmte denn auch zusammen mit Brantomes Darstellungen von Philipp II. und Karlos den ersten Entwurf der Tragödie.

Die romanhafte Geschichte erzählt von der leidenschaftlichen Liebe zwischen dem spanischen Prinzen und seiner Stiefmutter, die ihnen durch höfische Intrigen zum Verderben wird. Don Juan d'Austria und Prinzessin Eboli, die von ihnen zurückgewiesen wurden, verbinden sich gegen sie und erwecken die Eifersucht des Königs. Der Wunsch des Prinzen, nach Flandern zu gehen, wird dem König von Herzog Alba verdächtig gemacht. Der Freund des Prinzen, Marquis Posa, wird auf die falsche Verdächtigung hin, daß er die Königin liebe, auf Befehl des Königs ermordet. Als sich Karlos gegen den Willen des Königs heimlich zur Reise nach Flandern rüstet, nimmt man ihn gefangen. Der König bringt seine Sache vor das Tribunal der Inquisition, welche den Prinzen zum Tode verurteilt. Die Königin wird vergiftet. Aber auch die Intriganten, Don Juan und die Eboli, werden in das allgemeine Verderben hineingerissen.

Diese historische Novelle beruht nicht auf historischer Wahrheit, sondern auf früher Mythenbildung. Das Verhältnis des in Wirklichkeit körperlich und geistig verkrüppelt gewesenen Prinzen zu seiner Stiefmutter ist eine reine Erfindung, und seine Idealisierung ging von den Feinden des Königs und der Inquisition aus. Für Schiller aber handelte es sich nicht um die Prüfung der historischen Quellen. Der Entwurf, den er sich in Bauerbach 1783 machte, zeigt, daß er eine Liebestragödie im Sinn hatte: der leidenschaftlichen Liebe des Prinzen stellen sich in seinem eigenen Charakter, wie in dem Charakter des Königs, dem Interesse der Granden, der Rachsucht der Eboli und Don Juans gefährliche Hindernisse entgegen. Die Gegenliebe der Königin erhöht seine Leidenschaft, wodurch die Hindernisse und Gefahren wachsen. Schon droht das Verderben, da tritt eine anscheinende Auflösung ein: die Liebenden überwinden ihre Leidenschaft, und Marquis Posa wälzt den Verdacht auf sich. In Wahrheit aber wird der Knoten dadurch nur noch mehr verwirrt. Denn Karlos unterliegt nur einer neuen Gefahr: der König wird auf die Spur einer Rebellion gebracht, die der Prinz unternommen haben soll, wodurch wieder seine Eifersucht erregt wird. Beides stürzt den Prinzen. Das Zeugnis, das er vor seinem Tode ablegt, und das Verbrechen seiner Ankläger rechtfertigt ihn zu spät. „Schmerz des betrogenen Königs und Rache über die Urheber."

In diesem ersten Entwurf liegt schon ein verborgener Keim zur Fortentwicklung, und das Motiv der Rebellion ist hier schon der Einheit des zunächst auf ein Liebesdrama angelegten Planes gefährlich. Jedenfalls sollte das Drama eine „Familientragödie in einem fürstlichen Hause" werden. Damit war das Motiv von Schillers letztem Drama, der Kampf von Kabale und Liebe, aus dem niedrigen Bürgerhause in die höhere Sphäre des Königshauses gehoben, und das war schon ein bedeutsamer Schritt. Die polemisch-soziale Absicht der früheren Tragödien trieb ihn aber auch

hier. In diesem Schauspiel wollte er es sich zur Pflicht machen, durch die Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen. „Ich will — und sollte mein Karlos dadurch auch für das Theater verloren gehen — einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen." So lag schon in dem ersten Entwurf der Familientragödie ein Keim zur Erweiterung, wie das bei einem Dichter nicht anders möglich war, dessen persönliches Erlebnis sich immer zu einem allgemeinen Erlebnis steigerte. Auch seine früheren Dramen knüpfen das Einzelschicksal an die Idee an. Auch sie messen und richten unter dem Gesichtspunkte der Menschheit. Aber der Karlos wächst nun auch darüber hinaus und ganz konsequenter Weise mit dem Wachstum seines Dichters zusammen.

In dem Bauerbacher Entwurf spielt der Marquis Posa noch eine kleine Nebenrolle, bei der freilich schon seine Ermordung als ein Opfer der Freundschaft erscheint. Karlos hatte noch des Dichters ungeteilte Liebe. Man weiß, daß er in dieser Zeit mit Karlos wie mit einem Freunde lebte, mit ihm schwärmte und mit ihm weinte. Diese Dichtung war ihm nichts anderes als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu dem Geschöpf seiner Phantasie, das er liebte wie sich selbst, weil er sich selbst mit ihm verwechselte. Er gab der Seele des Prinzen wohl etwas von Hamlet, seinen Nerven etwas von dem Julius von Tarent. Aber den „Puls" empfing er von ihm selbst. Das Werk erwuchs also aus der Stimmung der Freundschaft, und das ist für seine weitere Entwicklung von größter Bedeutung.

Neben dem Charakter des feurigen, großen und empfindenden Jünglings gingen dem Dichter in der Bauerbacher Zeit noch die Gestalten des eifersüchtigen Königs, der unglücklichen Königin, des grausamen Inquisitors und des barbarischen Herzogs von Alba auf. Sie sollten ihm

Gelegenheit zu ſtarken Zeichnungen und erſchütternden Situationen geben. Der Name des Marquis Poſa wird neben dieſen Geſtalten nicht einmal genannt.

Es dauerte faſt ein Jahr, bis Schiller dann in Mannheim wieder an den Karlos ging. Das eigene Erlebnis begünſtigte jetzt die Dichtung. Die Leidenſchaft für Charlotte von Kalb, die ſich ihm doch nicht hingeben durfte, gab dem Karlos ein neues Intereſſe. Nach Charlottens Bild geſtaltete er jetzt die Königin, und Züge von ihr lieh er der Prinzeſſin Eboli, wodurch dieſe Frauengeſtalten lebenswahrer wurden als ſeine früheren. Die ſchwere Enttäuſchung, die ihn ſelbſt in dieſer Zeit zum Menſchenfeinde machte, fand in der Geſtalt des Königs ihren Ausdruck, wodurch auch dieſer Charakter ein neues Leben gewann. Aber immer noch dachte Schiller nicht an ein politiſches Stück, ſondern eben an ein Familiengemälde in einem fürſtlichen Hauſe.

Freilich wird er ſich doch nun bewußt, welch bedeutſamen Schritt er aus den Schranken des bürgerlichen Kothurns in das Feld der hohen Tragödie tue. Dieſes Bewußtſein ſpricht ſich darin aus, daß er nun für den geſteigerten Gegenſtand auch die geſteigerte Form wählt: er entſchließt ſich, dem Drama durch das jambiſche Versmaß Würde und Glanz zu geben. Man ſteht an einem entſcheidenden Wendepunkte der deutſchen Dramatik: das Drama des hohen Stiles wird geboren. Äußere Einflüſſe trugen zu ſeiner Schöpfung bei. Schiller ſelbſt hat auf Wieland hingewieſen, der in dem „Sendſchreiben an einen jungen Dichter" (im Teutſchen Merkur) für ein vollkommenes Drama den Vers verlangte, ſonſt könne es nicht für die Ehre der Nation gegen das Ausland konkurrieren. Er hatte dabei ſo ausſchließlich das franzöſiſche Drama im Auge, daß er den Reim für eine unabweisliche Bedingung des Verſes hielt. Nicht von der Notwendigkeit des Reimes, aber von der des Verſes ließ ſich Schiller durch Wieland überzeugen. Dazu kam, daß er ſich in dieſer Zeit der franzöſiſchen Dramatik gewidmet

hatte, um das Gleichgewicht gegen seinen „englischen Geschmack" herzustellen. Aber er wählte nicht den französischen Alexandriner, sondern den fünffüßigen Jambus, den Lessing in seinem Nathan angewendet hatte. Goethes Iphigenie war damals noch nicht in Verse umgegossen worden. Von den Stürmern und Drängern, welche die Freiheit der Natur nicht in die Fesseln der Versform hatten binden wollen, war Schiller der erste, der sich durch diesen Schritt über den Sturm und Drang erhob. Von Anfang an war ja in seinen Dramen trotz ihrer Prosa eine größere Strenge und Geschlossenheit der Form als in den Dramen der anderen Stürmer zu erkennen. Auch die Beleuchtung des Realismus durch die Idee begünstigte die Entwicklung zu einem höheren Stil. So lag doch schließlich in ihm selbst der Grund, warum er nun die Versform wählte. Der größere Gegenstand bedingte die gesteigerte Form. Diese Form aber wirkte nun zurück auf den Gegenstand. Sie trug dazu bei, ihn über die Familientragödie hinaus zu einem Drama der Menschheit zu erweitern. Ihr festlicher Glanz gab ihm den Schwung eines positiven Idealismus.

Aber der tiefste Grund zu dieser Steigerung des Gegenstandes lag in der weiteren Entwicklung des Dichters selbst: in dem Erlebnis, das einen Wendepunkt seines Schicksals bedeutete, in der Freundschaft mit Körner. Als ihm die Freundschaft, die er lange schon als Weltprinzip geahnt hatte, nun zum Erlebnis wurde, da ging ihm erst in voller Klarheit auf, wie in ihr allein der Grund zu aller Größe und Schönheit liegt, wie sie wirklich der Schlüssel zu aller Erkenntnis ist. Er fühlte, daß sie ihn selber groß und glücklich mache, daß aber, weil ihr Wesen Hingebung ist, das Glück, das sie erregt, der Wille ist, glücklich zu machen, alle Menschen glücklich zu machen. Die persönliche Freundschaft erweiterte sich ihm zum Symbol der allgemeinen Humanität und der von Liebe regierten Welt. Die Freundschaft allein vermag das Wunder der Liebe zu verwirklichen. Damit stellte sich ein Ideal vor seine Seele, an dessen Ver-

wirklichung er in den Stunden der Erhebung zu glauben vermochte, und der Kampf gegen die bestehende Gesellschaft wandelte sich in den Kampf für ein neues Ideal der Gesellschaft. Rousseaus Evangelium von der Rückkehr zur Natur wird zu Montesquieus Ideal der Fortentwicklung zu einem neuen Staate, welcher eine höhere Natur sein soll. Das Denkmal der neuen Lebensstimmung ist die Fortführung des Don Karlos. Der Freund, Marquis Posa, tritt in der Dresdener Zeit immer mehr und mehr hervor. Die Freundschaft, nicht mehr die Liebe, wird das treibende Motiv, und die persönliche Freundschaft ist nur das Mittel zur Verwirklichung des hohen Ideales von Humanität, von der Freundschaft aller Menschen, das vor Posas Seele steht. Das Familiengemälde in einem fürstlichen Hause wird damit zu einem weltgeschichtlichen Drama, in dem die große Frage der Menschheit zum Austrag kommt. Ein Ideal wird aufgestellt, und wenn auch das Opfer der Freundschaft vergeblich geschieht, so gibt doch der Glaube an seinen endlichen Sieg der ganzen Dichtung den Glanz und die Würde, die es auch von der Form empfangen hat. Das positive Ideal, um dessen Verwirklichung es sich in diesem Drama handelt, machte die Erhebung über den Realismus durch den Vers notwendig.

Diese Erweiterung des ursprünglichen Planes machte von neuem historische Studien nötig. Schiller übersetzte jetzt Merciers Gemälde Philipps II., las Robertsons Geschichte Karls V., die spanische Geschichte von Ferreras und Watsons Geschichte der Regierung Philipps II., wodurch wichtige Reformen für die Charaktere Philipps und Albas bewirkt wurden. Die Arbeit an der Dichtung wurde durch die Dresdener Geselligkeit viel unterbrochen und unterlag dann dem Einfluß der neuausbrechenden Depression im Jahre 1786. Ihre Vollendung fällt in die letzte Zeit, die Schiller in Dresden verbrachte.

Diese viel unterbrochene und stoßweise Entstehung des Dramas kam auch in seiner Veröffentlichung zum Aus-

druck. Das erste Heft der Rheinischen Thalia (März 1785) brachte den ersten Akt mit einer Widmung an den Herzog Karl August von Weimar, dem er ihn einst in Darmstadt unter aufmunterndem Beifall vorgetragen hatte, und einer „Vorrede", welche das Publikum um sein offenes Urteil bittet und die Milderung des harten Stoffes zu „weicher Delikatesse" aus Gründen der Rührung und die Versform mit Wielands Gründen rechtfertigt. Die Thalia führte dann (Februar 1786 — Januar 1787) das Drama in einzelnen Fragmenten bis zu der Audienzszene, die der großen Szene zwischen dem König und Posa vorausgeht. Diese Art der Entstehung und Veröffentlichung hatte ein übermäßiges Anschwellen einzelner Teile zur Folge, was den Rahmen eines Theaterstückes zu sprengen drohte. Eine Fußnote in der Thalia rechtfertigte auch das: die Regeln des Theaters sind nicht auch die Gesetze der dramatischen Kunst. Aber für die Buchausgabe des fertigen Dramas, die unter dem Titel „Don Karlos, Infant von Spanien" 1787 bei Göschen erschien, kürzte Schiller die bereits einzeln erschienenen Teile um tausend Verse, und die neuen Redaktionen von 1801, 1802 und 1805 opferten abermals noch gegen tausend Verse der Dichtung.

Die Gestalt des Marquis Posa, die im zweiten Teile allzu stark in den Vordergrund trat, wurde bei der Vollendung des Stückes auch im ersten Teile mehr herausgehoben, damit das Gleichgewicht hergestellt erschien.

Daß diese ganze Art der Entstehung der Einheit des Dramas gefährlich werden mußte, ist sehr natürlich. Nur darf die Wendung, welche das Drama der Liebe und Freundschaft zu einem weltgeschichtlichen Drama nimmt, nicht als eine völlige Umbiegung oder eine Zusammensetzung aus zwei nicht zueinander gehörenden Teilen angesehen werden. Der Keim zu solcher Entwicklung lag schon im ersten Entwurf und dann im ersten Akte. Wenn er sich zu stark entwickelte, so wurde dadurch allerdings die formale Einheit der Dichtung gesprengt. Aber eine organische Einheit,

eben die Einheit der Entwicklung, ist doch unverkennbar. Was für Schillers Erlebnis so charakteristisch ist, daß es sich immer von der Besonderheit zur Allgemeinheit steigerte, das ist auch der Sang dieses Dramas: die Idee der persönlichen Liebe und Freundschaft steigerte sich in diesem Drama selbst zu der Idee der allgemeinen Menschenliebe und Menschenfreundschaft.

Dazu aber liegt der Keim schon im ersten Akte. Die Liebe des Prinzen und die Freundschaft des Marquis sind unter den höheren Begriff der Natur gestellt, dem die Unnatur des geistlichen, höfischen und häuslichen Despotismus entgegensteht. Der Gegensatz muß zwischen dem König und seinem Sohne zum Austrag kommen. Hinter dem König steht die Kirche und der Hof. Hinter Karlos steht die Königin, die hier schon seine Liebe auf Spanien lenken möchte, und der Marquis, dem die Freundschaft wie die Liebe nur ein Mittel ist, um den Prinzen für die Sache der Freiheit und der Menschlichkeit zu gewinnen.

In einem steigenden Rhythmus stellt der erste Akt die tragischen Gegensätze dar. Dem Auftritt zwischen dem aushorchenden Pfaffen und dem Prinzen folgt die Wiederbegegnung des Prinzen mit dem Freunde, bei der die alten Träume von Freiheit und Menschenbeglückung erwachen. Aber die Liebe des Prinzen zu seiner Mutter steht diesen Idealen entgegen. Nun stellt sich die Königin im Zwange des häuslichen und höfischen Despotismus dar. Der Marquis aber tritt zu ihr und bahnt die Begegnung mit dem Prinzen an, welche den rhythmischen Höhepunkt des Aktes bildet. Die Königin sucht die Liebe des Prinzen auf Spanien zu lenken. Da erscheint der König als die Verkörperung des widernatürlichen Despotismus. Aber mit dem Bunde der Freundschaft, die den Prinzen für die Sache der Freiheit gewinnen soll, schließt dieser erste Akt.

Ist so die Gegensätzlichkeit von Natur und Unnatur, Entwicklung und Starrheit, Freiheit und Despotismus aufgestellt, so beginnt folgerichtig der zweite Akt mit dem

Versuch, die Einheit herzustellen. Vater und Sohn suchen sich zum letzten Male. Erst als die Bitte des Prinzen, daß er den Aufstand der Niederlande allein durch seine Gegenwart unblutig unterdrücken dürfe, abgeschlagen ist, beginnt der tragische Kampf zwischen Vater und Sohn, in dem sich die große Sache der Menschheit entscheiden soll. Von nun an werden die Parteien in strenger Sonderung dargestellt. Sie müssen sich beide die Waffen zum Kampfe gewinnen. Darum tritt im zweiten Akte der König gar nicht mehr auf, während im dritten Akte Karlos völlig ausgeschaltet ist. Die Eboli-Szenen des zweiten Aktes haben diesen Sinn: daß in ihnen beide Parteien ihre Waffen gewinnen. Denn durch den Prinzen erfährt die Prinzessin, die ihn liebt, von dem gefährlichen Verhältnis zu seiner Mutter, und durch die Eboli erfährt der Prinz die ehebrecherische Liebe des Königs zu der Prinzessin. In zwei großen Szenengruppen stellt nun der zweite Akt weiterhin dar, wie diese Waffen genutzt werden sollen. Die erste Gruppe bringt den Verrat des für Karlos so gefährlichen Geheimnisses an die höfischen und kirchlichen Intriganten, die es für ihre Zwecke ausnutzen werden. Die zweite Gruppe zeigt, wie Karlos willens ist, das, was er erfahren hat, gegen den König auszuspielen. Da aber tritt Posa seiner unwürdigen Absicht entgegen: höhere Dinge stehen auf dem Spiel. Die Kraft der Parteien ist somit ungleich geworden. Sie kämpfen nicht mit gleichen Waffen, und das Netz der Intrigen zieht sich über Karlos zusammen.

Der dritte Akt schaltet den Prinzen völlig aus. Denn die Entscheidung liegt nun in der Hand des Königs, der das Geheimnis des Prinzen erfahren hat (aber noch zweifelt, weil er die Zwecke der Überbringer kennt). Das traf ihn an der einzigen Stelle, wo er noch menschlich fühlte. In dieser Stimmung, wo das ganze Gefühl seiner eisigen Einsamkeit ihn überkommt, wo Zweifel und Eifersucht schmerzvoll in ihm wühlen, erwacht seine Sehnsucht nach einem Menschen. Da tritt ihm Posa entgegen. Mit

der gewaltigen Szene zwischen dem König und dem Marquis beginnt die weltgeschichtliche Steigerung der Tragödie, beginnt Posa ihr Held zu werden. Er weiß die menschliche Stimmung des Königs zu nutzen. Vielleicht braucht das Ideal, das ihm vor der Seele steht, nicht erst auf Karlos zu warten. Vielleicht kann es von dem, der die gegenwärtige Macht hat, verwirklicht werden. Mit dem Aufgebot all seiner hinreißenden Beredsamkeit, die ihm die feurige Liebe für das Ideal eingibt, macht er den Versuch. Es ist das Ideal eines neuen Staates, der auf Freiheit gegründet ist, das von Montesquieu entwickelte Ideal der Aufklärung, dem Schiller eine neue Farbe gibt. Der neue Staat soll ein Abbild des Kosmos sein, in dem sich alle Teile freiwillig, aus Liebe, dem einen Gesetze der Liebe unterwerfen, das sie zur Einheit zusammenschließt. Dieses Staatsideal erscheint schon hier wie ein Kunstwerk, in dem sich die Teile aus Freiheit der Idee unterzuordnen scheinen. Von hier aus ging denn auch Schillers philosophische Entwicklung zu der Idee des ästhetischen Staates, der die Kunst zur Wirklichkeit macht und zu dem nur die Kunst erziehen kann. Hier, im Karlos, soll noch die einzelne Persönlichkeit, soll der König der Schöpfer dieses Staates werden. Denn der Marquis ist, wie der Dichter selbst, nicht ein schwärmender Idealist, der nur in Träumen lebt, sondern er hat den festen Glauben, daß sein Ideal verwirklicht werden kann, und geht mit realer Politik an diese Aufgabe. Ein positiver Idealismus hat sich damit in Schiller durchgesetzt und hat sich in ihm behauptet, wenn auch das aufgestellte Ideal der Freiheit und Humanität schon von der Mitwelt und auch von der Nachwelt als zu allgemein empfunden wurde.

Das Ideal kommt in diesem Drama nicht zum Siege. Der Marquis muß erkennen, daß der König, den er schon gewonnen zu haben scheint, doch nicht der Schöpfer des neuen Staates werden kann. All seine Hoffnung richtet sich wieder auf Karlos, und darum muß er nun versuchen, ihn

von dem Verdachte des Königs zu reinigen. So ist Posa mit diesem dritten Akte zwischen den Vater und den Sohn getreten, zwischen denen sich die Frage der Menschheit zu entscheiden hat. Er selbst ist schon entschieden und nimmt von nun an die weitere Entwicklung in die Hand.

Der vierte Akt vereinigt die bisher getrennt geführten Fäden zu undurchdringlicher Verwirrung. Das ist seine künstlerische Absicht. Aber Schiller ist über diese Verwirrung nicht als ein Künstler Herr geworden. Es scheint fast, als wollte er diese Verwirrung der Intrigen durch die verwirrte Form versinnlichen. Man kommt nicht zur Klarheit und muß sich mühselig den Lauf der Begebenheiten begreiflich machen. Posa, der dem Gegenspiel der Intriganten begegnen muß, verschweigt bei seinem Versuch, der dem König die Liebe des Prinzen zur Eboli glaublich machen will, dem Freunde aus falscher Schonung sein Einverständnis mit dem König und den Zweck seiner Handlungsweise. Dadurch verliert Karlos das Vertrauen zu ihm und wirft sich der Eboli mit dem Geständnis seines Geheimnisses in die Arme. Damit hat Posa das Spiel verloren. Er spielte die Vorsehung, aber er irrte sich in seiner Berechnung. Dieser Irrtum ist der wundeste Punkt der Tragödie. Jetzt gibt es nur noch einen Weg, um Karlos zu retten und ihn für die Sache der Menschheit zu gewinnen, welche für Posa allein auf dem Spiele steht: der Marquis muß sich selber opfern und durch dieses Opfer der Freundschaft den Prinzen von seiner unseligen Leidenschaft erlösen und von der ganzen Größe des Ideals für immer überzeugen. Darum lenkt er nun den Verdacht der Liebe zu der Königin auf sich selbst, Karlos aber soll als Befreier nach Flandern gehen. Dies ganze Spiel und Gegenspiel der Intrigen ist unübersichtlich und verworren in den 4. Akt gedrängt. Nicht seine künstlerische Intention, aber ihre Formgebung ist mißlungen. Schiller war noch nicht imstande, eine so komplizierte Verwicklung durch die Form zu bezwingen. Nach seiner philosophischen Epoche, aus der er als ein reifer

Künstler hervorging, hätte er einen solchen Akt nicht mehr geschrieben. Ein künstlerischer Fehler ist auch die unzulängliche Motivierung des Schweigens, durch das Posa sein Spiel verliert, denn dadurch ist der Untergang der Freunde nicht mehr eine tragische Notwendigkeit, sondern eine Folge von Zufall und Irrtum. Das Ideal muß nicht in dieser Zeit durch diese Menschen untergehen, sondern es geht aus einem unbegreiflichen Irrtum seines Kämpfers unter.

Der letzte Akt stellt diesen Untergang mit der vollen Klarheit der Form und der Idee dar. Zwischen den Freunden wird Wahrheit, und Posa empfängt den Tod, wie er es wollte. An seiner Leiche kommt nun die Tragödie zwischen Vater und Sohn zum Austrag, weil der dahin ist, der zwischen ihnen stand. Karlos ist durch die Größe des Opfers für die Sache der Menschheit gewonnen, der König aber ist nun ganz für sie verloren. Denn der erste von den neuen Menschen, dem er Vertrauen schenkte, hat ihn betrogen. Damit ist das Aufflackern seiner Menschlichkeit erstickt, und die alte Erstarrung tritt ein. Als Karlos, um das große Werk der Befreiung zu beginnen, von der Königin Abschied nimmt, wird er gefangen und dem Großinquisitor ausgeliefert. Eine grandiose Intention: denn dem Marquis als dem Kämpfer für das neue Ideal stand als äußerster Gegenpol nicht der noch beeinflußbare König, sondern die Inquisition entgegen, die auch den König beherrscht, die ewige Starrheit, die jeden Keim der Entwicklung vernichtet. Darum tritt der blinde Inquisitor zum Schlusse dieser Tragödie hervor und bemächtigt sich des Menschen, den ein Posa zum Schöpfer des Menschenglückes gebildet hat.

Eine gewaltige Einfachheit herrscht durch das scheinbar so verwickelte Drama. Die große Frage der Menschheit soll sich zwischen Vater und Sohn entscheiden. So kämpft die Kirche, die für den alten Zustand entschieden ist, um den alten Vater, der Marquis, der für das neue Ideal entschieden ist, um den jungen Sohn. Sie beide siegen im Geiste, und der Sieg wird dem Vater wie dem Sohne zum Verhängnis.

Diesem einfachen Gesamteindruck gegenüber muß die Frage nach der Einheit der Dichtung doch zurücktreten. Wird sie dennoch aufgeworfen, so muß eben auf die Entstehung des Dramas hingewiesen werden. Tatsächlich wurde ihm nichts so einstimmig vorgeworfen wie der Mangel an Einheit. Wieland nannte das Werk im Teutschen Merkur einen dramatischen Roman und wünschte, daß Schillers Genius sich den Gesetzen des Aristoteles unterwerfen möge. An gleicher Stelle in Wielands Teutschem Merkur 1788 begegnete Schiller dieser Kritik mit seinen „Briefen über Don Karlos".

Die Einheit der Dichtung, so führte er hier aus, ist nicht die Liebe und auch nicht die Freundschaft, sondern das Drama handelt von dem enthusiastischen Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, welcher der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist. Die Liebe und die Freundschaft werden in diesem Drama, als die Wege zu diesem Ziele dargestellt. So hat Schiller selbst sein Werk zu einer philosophischen Tragödie gestempelt. Sie tritt als Evangelium der Humanität neben Lessings Nathan, der ja auch das Vorbild ihrer Versform war, und es ist kein Zufall, daß die große Szene zwischen Philipp und Posa an die große Szene zwischen Saladin und Nathan erinnert.

Was Schiller sonst gegen die Vorwürfe der Kritik an nicht immer stichhaltigen Gründen vorbrachte, kommt neben diesem Hauptproblem nicht in Betracht. Die Kritik rügte besonders noch den Schwulst des mit Tropen überladenen Stils, und sicherlich hat die noch ungewohnte Versform Ausschweifungen der Sprache verursacht, welche wiederum die ungeheure Ausdehnung des Dramas mit verschuldet haben. Auch hat der Dichter die Metrik und Rhythmik der Verse noch gar nicht in der Gewalt. Aber in jedem Augenblick ist zu spüren, daß für Schillers Sprache, die von Anfang an, auch in ihrer Prosa, gesteigert war, der Vers die gegebene Form ist.

Der Karlos wurde zum ersten Male in Hamburg am 29. August 1787 aufgeführt und zwar in der gekürzten Jambenfassung, die Schiller für das Theater ausgearbeitet hatte. Auch das Mannheimer Theater brachte sie ein Jahr darauf. Andere Bühnen, wie Leipzig, Frankfurt und Berlin, zogen die Prosafassung vor, mit der Schiller den an die Versform nicht gewöhnten Schauspielern entgegenkam. Auch das Weimarer Theater unter Goethe spielte 1791 die Prosafassung. Einen Erfolg wie die früheren Dramen hat aber der Karlos auf dem Theater nicht erringen können. Dazu fehlte es ihm an dem vorwärtsstürmenden Temperament der Darstellung, das über alle Bedenken fortzureißen vermag, und auch an jener großen Einfachheit der Linienführung, welche die Bühne verlangt.

Der Ansturm gegen die bestehende Gesellschaft in den früheren Dramen hatte die Gemüter stärker erregt als die Verkündigung seines neuen Ideals jetzt. Aber in Schillers Entwicklung war ein großer Schritt getan: ein Schritt zu der Tragödie hohen Stiles, deren Idee ihm vor der Seele schwebte. Gehalt und Form einer solchen begannen sich ihm zu klären: ihr Gehalt muß die Sache der Menschheit sein, die in der Geschichte zur Entscheidung kommt. Ihre Form muß die Steigerung des Lebens zu einer höheren Wahrheit sein.

Die großartige Konsequenz seiner Entwicklung führte ihn nun dazu, sich erst im historischen Studium der Geschichte zu bemächtigen und dann im philosophischen Studium die Klarheit über das Wesen der Form zu gewinnen. Dann erst kehrte er zur dramatischen Dichtung zurück.

Weimar, Rudolstadt und Jena

Am 21. Juli 1787 kam Schiller in Weimar an. Die erste Enttäuschung war, daß Karl August und Goethe abwesend waren. Goethe weilte noch in Italien. Charlotte von Kalb, in deren einsamer Seele sein Bild tief und fest gegründet

geblieben war, hatte sich durch die lange Sehnsucht nach ihm erschöpft, und die Freude des Wiedersehens bewirkte eine hysterische Lähmung ihres Gefühls. Als sie gesundet war, zog sie den Dichter durch den unerschöpflichen Reichtum ihres Geistes wieder in ihren Bann. Aber das gefährliche Verhältnis konnte nicht von Dauer sein, denn Schillers Wilie ging auf Klärung und Sicherung seines Wesens, während das krankhaft gesteigerte Gefühl dieser Frau ihm nur Unruhe und Verwirrung brachte.

Von den „Weimarischen Riesen" waren Wieland und Herder anwesend. Der erste Besuch galt Wieland und war wie eine vorausgesetzte Bekanntschaft, die Wieland gleich als ein Verhältnis behandelte, das für die Zukunft fortdauern und reifen sollte. Schiller, der aus dem Kreise der Freundschaft kam, wurde durch die Wärme des lebhaften Mannes wohltuend berührt. Ein ungleich schwierigerer Mensch war Herder, mit dem sich aber auch ein angenehmes Verhältnis herstellte. Die Stärke seines Geistes und seiner Empfindung imponierte dem Dichter. Man sprach über Goethe, den Herder mit Leidenschaft, mit einer Art von Vergötterung liebte. Als Dichter war ihm Schiller noch „erstaunlich fremd", aber es fanden sich philosophische Berührungspunkte, denn in dem Spinozismus der Herderschen Schriften entdeckte er eine Verwandtschaft mit der Theosophie seines Julius. Wieland führte ihn bei der Herzogin Anna Amalia ein. Die Sicherheit und der Anstand seines Wesens, wodurch er die Herzogin eroberte, erstaunte ihn selbst. Auch die nähere Bekanntschaft mit den Weimarischen Riesen bewirkte das Gegenteil von dem, was er gefürchtet hatte: sie stärkte sein Selbstbewußtsein. Denn er merkte nun, daß er sich überall sehen lassen könne. Die „flachen Kreaturen" der übrigen Gesellschaft gaben ihm sogar das Gefühl des Übergewichtes. Als „die beste unter allen, eine wahrhaft eigene und interessante Person" erschien ihm Charlotte von Stein, und er konnte nun Goethes Liebe begreifen. Sonst freilich war ihm gerade Goethes Zirkel ganz zuwider. „Goethes Geist hat alle Menschen, die sich

zu seinem Zirkel zählen, gemodelt. Eine stolze philosophische Verachtung aller Spekulation und Untersuchung, mit einem bis zur Affektation getriebenen Attachement an die Natur und einer Resignation in seine fünf Sinne, kurz eine gewisse kindliche Einfalt der Vernunft bezeichnet ihn und seine ganze hiesige Sekte. Da sucht man lieber Kräuter oder treibt Mineralogie, als daß man sich in leeren Demonstrationen verfinge. Die Idee kann ganz gesund und gut sein, aber man kann auch viel übertreiben."

So fühlte sich Schiller als ein Eigener und ein Fremder in Weimar, wo man die Richtung seines Geistes nicht verstand. Man erkannte wohl in seinen Werken die Stärke der Zeichnung und die Größe der Komposition, aber man vermißte Reinheit und Geschmack, Delikatesse und Feinheit. Der Sturm und Drang hatte ausgetobt. Schiller rechnete darauf, daß der Don Karlos von der Wandlung seiner eigenen Kunst Zeugnis ablegen werde. Aber eine Vorlesung dieses Dramas nach der jambischen Theaterbearbeitung, die Sotter am Hofe veranstaltete, hatte einen Mißerfolg. Man fühlte sich von der Unnatur des Marquis Posa abgestoßen. Nur Herder nahm die Partei des Dichters. Wieland, der eine offene Aussprache darüber fürchtete, zog sich so auffällig von ihm zurück, daß eine ernstliche Spannung zwischen ihnen eintrat. So konnte Schiller vorläufig nicht mehr daran denken, in diesem Kreise festen Fuß zu fassen. Dazu kam, daß ihn das gesellschaftliche Leben Weimars zuviel Zeit und Geld kostete. Er dachte wieder zu wandern.

Aber ein 6tägiger Ausflug, den er nach dem nahen Jena machte, änderte seinen Entschluß. Die aufblühende Universitätsstadt gefiel ihm. In Reinhold, der an der Universität die Kantische Philosophie verkündigte, lernte er einen anregenden Mann kennen, dessen scharfen Intellekt er bewunderte, wenn er auch die Kraft der Phantasie und den Schwung des Geistes vermißte. Diesem Manne gelang, was Körner nicht gelungen war: ihn zum Studium der Kantischen Philosophie zu bewegen. Er begann vorläufig

mit zwei kleinen Abhandlungen Kants in der Berliner Monatsschrift, unter denen ihn die „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht" außerordentlich befriedigte, und es schien ihm nun ziemlich ausgemacht, daß er Kant noch einmal gründlich studieren werde. Durch den Philologen Schütz kam er in Verbindung mit der allgemeinen Literaturzeitung, deren Mitarbeiter er bald darauf wurde. Im Hause des Kirchenrats Griesbach wurde er in den akademischen Kreis eingeführt. Das Leben der Professoren wie der Studenten, die „mit Schritten eines Niedergeschlagenen" durch Jena wandelten, gefiel ihm wohl. Als Reinhold ihm einen Ruf an die Universität in Aussicht stellte, drängte er den Gedanken an eine solche Bindung seiner Dichterkraft zwar noch zurück, aber im Grund seiner Seele blieb der Gedanke doch lebendig, und als er nun nach Weimar zurückkam, beschloß er in sich selbst, mit dem Aufgebot all seiner Kraft in rastloser Tätigkeit das Ziel einer Bildung zu erreichen, die ihn jeder Aufgabe gewachsen machte.

Sofort ging er wiederum an das Studium der Geschichte, und der innere Frieden, den ihm die gesteigerte Arbeit gab, strahlte auch auf Weimar und seine Menschen aus, die ihm jetzt in einem besseren Lichte erschienen. Herder, den er am meisten liebte, konnte leider nicht genug aus sich heraus, um der Freund eines Freundes zu sein. Von den Weimarer Damen, die alle „erstaunlich empfindsam" waren und alle auf Eroberungen ausgingen, trat er nun, außer der Frau von Imhoff, auch der Korona Schröter nahe, die ihm Goethes Iphigenie vorlas. Wer jenes Wesen „H. v. T." war, dem Schiller einige Verse ins Stammbuch schrieb, ist nicht bekannt. Vielleicht sind diese Verse auch noch in Dresden entstanden. Der „sehr artigen Demoiselle" Karoline Schmidt, der Tochter eines geheimen Rates, mit der man ihn sogar verbinden wollte, widmete er mit dem Don Karlos ein Gedicht, das eine wärmere Empfindung für sie ausspricht. Zu Wieland stellte sich wieder ein vertrauliches Verhältnis her, nachdem seine Anzeige des Don Karlos im Teutschen Merkur die

erwünschte Gelegenheit zur Versöhnung gegeben hatte, und Schiller erwog sogar den Gedanken an eine Verbindung mit Wielands zweiter Tochter Wilhelmine. Aber er fühlte dann doch, daß ihm die Liebe fehle, um sie glücklich zu machen. Eine literarische Verbindung mit Wieland war der Beschluß, den Teutschen Merkur, der zu einem „herrschenden Nationaljournal" erhoben werden sollte, mit der Thalia zu vereinigen. Der Plan kam nicht zur Ausführung, aber Schiller wurde Mitarbeiter am Merkur. Auch der Allgemeinen Literaturzeitung trat er als förmliches Mitglied bei.

Diese neuen und wichtigen Beziehungen fesselten ihn an Weimar, so daß die früher geplante Reise nach Meiningen und Bauerbach jetzt nur ein kurzer Besuch wurde. Auf dem Rückweg nach Weimar führte ihn Wilhelm von Wolzogen bei der Familie Lengefeld in Rudolstadt ein, die er schon einmal flüchtig in Mannheim kennen gelernt hatte. Der Abend entschied das Schicksal seines Lebens. Die Töchter des Hauses machten einen so starken Eindruck auf ihn, daß ihn nur die dringendste Notwendigkeit nach Weimar ziehen konnte. Im Frühling wollte er wiederkommen.

Die ältere der Schwestern, Karoline, war seit einigen Jahren mit dem Hofrat Friedrich von Beulwitz verheiratet. Die Ehe aber war nicht glücklich, weil sie sich von dem tüchtigen, doch schwunglosen Manne nicht verstanden fühlte. Die ungewöhnlich begabte und interessante Frau hatte als eine echte Erscheinung des Sturms und Drangs den Willen, ihre Persönlichkeit durchzusetzen und auszuleben. Sie war eine problematische Natur. Kein Mensch konnte ihr genügen, und keinem genügte sie. Denn diese von Leidenschaften bewegte Frau war bei all ihrer Sehnsucht nach den Menschen nicht fähig, in einem Menschen aufzugehen. Die Wirklichkeit blieb immer hinter ihrer phantastischen Vorstellung zurück. Sie war das Spiel ihrer Empfindung, deren nervöser Wechsel ihr Schicksal war. So ging ihr Leben ohne Ruhe und Glück dahin. Auch ihre zweite Ehe mit Wilhelm von Wolzogen

ſtillte ihre unklare Sehnſucht nicht und bewahrte ſie nicht vor neuem Kampfe.

Eine ganz entgegengeſetzte Natur war ihre Schweſter Charlotte. Sie hatte nicht den vielſeitigen Reichtum des Geiſtes, nicht dieſe Stärke der Leidenſchaft und das ewig unerſättliche Herz. Sie war einfacher, harmoniſcher, im tiefſten Grunde weiblicher. Ihr Weſen war gemäßigt und jeder Übertreibung abhold. Sie täuſchte ſich nicht durch ihre Phantaſie über die Wirklichkeit hinweg. Sie liebte die Wirklichkeit, wie ſie iſt, und die Natur. Denn das war der Grundtrieb ihrer Seele: ſich anzuſchmiegen und hinzugeben, ohne doch ihr Weſen zu opfern. Um glücklich zu ſein, mußte ſie glücklich machen, und ſie konnte es, weil ſie ihrer Empfindung trauen durfte, die nicht leicht erregbar, aber auch nicht dem Wechſel der Stimmung unterworfen war. Sie konnte einem Menſchen Genüge tun, weil ſie ſich ſelbſt genügte. Denn ſie hatte nicht den unendlichen Drang, ihre Schranken zu erweitern und ſich durch die Schätze des Lebens zu bereichern. Sie war ſtill und verſchloſſen und öffnete ſich nur dem, den ſie liebte. So war ſie gewiß nicht ſo intereſſant wie ihre Schweſter, konnte den Geiſt nicht ſo anregen wie ſie. Aber dem Reichtum und der Wärme ihres Gefühls war allein die Miſſion erfüllbar, die ſie auf ſich nahm.

Sie war damals, als ſie Schiller begegnete, 21 Jahre alt, keine Schönheit, aber eine ſchlanke Erſcheinung voll Feinheit und Anmut. Sie zehrte in dem ſtillen Rudolſtadt von zwei großen Erlebniſſen. Das eine war ein Aufenthalt in der Schweiz, wo ſie die franzöſiſche Sprache erlernen ſollte, um Hofdame in Weimar werden zu können. Am Hofe war ſie durch Frau von Stein und Goethe eingeführt worden, denn mit Charlotte von Stein, die das nahegelegene Gut Kochberg beſaß, war ſie früh ſchon herzlich befreundet, und Goethe, den ſie anbetete, liebte ſie in ihrer zarten Kindlichkeit. Die Erinnerung an die Schweiz lebte noch wie ein ſeliger Traum in ihr, da kam das zweite Erlebnis: die

Liebe zu einem ſchottiſchen Kapitän Heron. Zu Oſtern desſelben Jahres, in dem ſie mit Schiller zuſammentraf, hatte der ſie verlaſſen müſſen, weil er in den Krieg nach Oſtindien berufen wurde. So lag der Hauch des ſchmerzlichen Abſchieds noch über ihr und erhöhte ihren ſtillen Reiz.

Die Schweſtern verſtanden ſich gut bei all ihrer Gegenſätzlichkeit. Sie trafen ſich in ihren künſtleriſchen und wiſſenſchaftlichen Intereſſen, und ſie liebten die gleichen Dichter und Schriftſteller. Es waren die Lieblinge des Sturms und Drangs: Plutarch, Oſſian, Rouſſeau, Goethe und — Schiller.

Mit der Sendung des Don Karlos kündigte Schiller ihnen den Wunſch des Wiederſehens an. Neue Hoffnungen waren in ſein Daſein verflochten, über die er ſich ſelbſt noch nicht klare Rechenſchaft zu geben wagte. Jedenfalls aber ging er mit erhöhter Arbeitskraft wieder an die niederländiſche Geſchichte, und der Gedanke an die Berufung nach Jena trat in ſeinen näheren Geſichtskreis. Der lang gehegte Wunſch, ſich ein Weib zu gewinnen, ſteigerte ſich jetzt zu einem feſten Entſchluß, denn er wollte und konnte nicht länger mehr einſam ſein. Er fühlte, daß ihn die ſtändige Anſpannung des Geiſtes aus dem natürlichen Geleiſe der menſchlichen Empfindung gebracht hatte. Dieſe „Verrenkung ſeines Weſens", die er als ein Unglück empfand, war nur durch die Frau zu heilen, die ihn zur Natur zurückführen würde. Die Einwände des Körner-Kreiſes, daß die Ehe ihn der hohen Wirkſamkeit ſeines Genius entfremden werde, zeigten ihm nur, daß ihn die Freunde im Grunde doch nicht verſtanden. Sie ahnten ſeine innere Zerſtörung nicht, und ſein „düſterer Skeptizismus", den das Glück der Ehe verſcheuchen ſollte, war ihnen niemals ganz deutlich geworden. Er wollte in das menſchliche Gleichgewicht kommen, und Lottens Bild ſchwebte vor ſeiner Seele.

In dieſen Tagen des Entſchluſſes widmete er ſich ganz der Arbeit, die ſein materielles Daſein begründen ſollte, nahm aber auch an den geſellſchaftlichen Veranſtaltungen von Weimar einigen Anteil. Zur Wiedereröffnung des

Weimarer Theaters, am 8. November 1787, dichtete er den „Prolog", der von der damals 9jährigen Christiane Neumann gesprochen wurde. Diese Gelegenheitsdichtung aber ist in Wahrheit der Ausdruck seines innersten Erlebnisses in dieser Zeit, denn sie sprach die eigene Sehnsucht nach Herstellung der Natur in ihm selber aus. Der Frühling ist geflohen, nun soll die Natur durch die Kunst ersetzt werden, welche den ersten Stand der heiligen Natur erneuert. Es ist der Gedanke seiner großen Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, der hier aus dem eigenen Erlebnis aufstieg. Für eine Weimarer Redoute, die am 30. Januar 1788 zum Geburtstagsfeste der Herzogin Luise stattfand, verfaßte er ein Huldigungsgedicht an die Herzogin: „Die Priesterinnen der Sonne". Mit solchen Gelegenheitsdichtungen übernahm er die Stellvertretung Goethes, der noch in Italien war. Von Goethes Geist aber zeigt er sich in einem Gedichte berührt, das er für Wielands Merkur im März 1788 dichtete: „Die Götter Griechenlands".

Mit diesem Gedichte begann die Atmosphäre von Weimar auf ihn zu wirken, aber mehr noch ist es der stärkste Ausdruck einer Sehnsucht überhaupt, welche lange schon die deutsche Dichtung durchzog, und der gerade Schiller aus eigenstem Erlebnis diesen Ausdruck geben konnte. Es war die Sehnsucht nach einer Mythologie, welche die symbolische Gestaltung einer Weltanschauung ist. Nicht nur das neu erwachte Naturgefühl verlangte nach dichterischer Symbolik. Die Schönheit und reine Menschlichkeit der griechischen Götterformen, die Winckelmann ans Licht gestellt hatte, machte sie zu den Symbolen des Griechentums überhaupt, dessen Wiedergeburt im deutschen Geiste nahte. Winckelmann und Lessing beleuchteten den Kontrast des menschlichen, schönen, diesseitigen Griechentums mit dem formlosen, geistigen, jenseitigen Christentum. Niemand aber hatte diesen Gegensatz so als ein persönliches Erlebnis, so als einen inneren Zwiespalt empfunden, wie gerade Schiller. Einen Zwiespalt, der die Harmonie seines Menschentums und das

Gleichgewicht seiner Seele zerstörte. Er hatte immer zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden zu kämpfen, und zwischen Ideal und Leben konnte er die Brücke nicht finden. Er wollte Dichtung und Philosophie, Wahrheit und Schönheit verschmelzen, wie es überhaupt die Sehnsucht des deutschen Geistes war. Aber er fand für die Ideen, in deren Reich er lebte, die deckenden Formen nicht. Da trat ihm in der Antike die in ihm selbst zerstörte Harmonie entgegen: die menschliche Einheit von Geist und Sinnlichkeit, die ästhetische Einheit von Form und Idee, und diese Einheit stellte sich in der griechischen Mythologie dar. Der Eindruck des Mannheimer Antikensaales mußte gerade in dieser Zeit lebendig werden, als die Sehnsucht und der Wille in ihm kam, die verlorene Natur in sich selber herzustellen, was unter dem Eindruck des Rudolstädter Erlebnisses geschah. Die Klage um den Untergang der griechischen Götter wurde das persönliche Bekenntnis seiner Sehnsucht. Seine eigene Theosophie, welche den Zwiespalt durch den Gedanken der Einheit von Gott und Natur zu überbrücken versuchte, erschien ihm in der mythologischen Weltanschauung des Griechentums verwirklicht. Das Christentum aber hat die Natur entgöttert, und dadurch kam der Zwiespalt von Leben und Ideal in die Welt, über den keine Brücke zu finden ist. Dieses Gedicht ist nicht nur eine Klage um den Verlust, den die Kunst durch den Untergang der griechischen Götter erlitten hat, sondern auch eine Klage um den Verlust, den das Leben durch den Untergang des Griechentums erlitten hat.

Was aber erst die Bedeutung dieses Gedichtes in Schillers Entwicklung entscheidet, ist dieses: daß es ihm hier zum ersten Male gelang, einem philosophischen Erlebnis die ganz poetische Form zu geben. Mit diesem Gedichte führte er den ersten Beweis, daß eine philosophische Lyrik möglich sei. Sein Gehalt zunächst ist nicht eine abstrakte und lehrhafte Philosophie, sondern eben das ganz persönliche Erlebnis einer an sich schon dichterischen Philosophie. Seine Form aber bildet den gefühlsmäßigen Ablauf dieses Er-

lebnisses wirklich nach. Man beachte einmal, wie die in den beiden ersten Strophen noch allgemeine Klage in den folgenden acht Strophen durch die immer neu der Erinnerung zuströmenden Bilder der alten Welt sich in ihrem Rechte bestärkt, wie in der neunten Strophe nun erst die zweite Hälfte der Strophe die Erinnerung an die gegenwärtige Welt zum Vergleiche antönt, wie von neuem eine ganze Strophe sich der alten Welt zuwendet und wieder nur die zweite Hälfte der nächsten Strophe die Gegenwart beklagt. Wie nun unter dem Eindruck dieses auftauchenden Gegenwartsbildes die Schilderung der alten Welt in negativer Form gegeben wird („damals trat kein gräßliches Gerippe . . . . . "), und jetzt nach drei Strophen der Eindruck der traurigen Gegenwart bereits so stark geworden ist, daß ihm nun eine ganze Strophe gewidmet wird. Wie noch einmal die alte Zeit in einer Strophe auftaucht, nun die Klage auf ihrem Höhepunkte sich in einer allgemeinen Strophe ergießt und jetzt erst das so angeschwollene Gefühl der Gegenwart sich ganz in den nächsten fünf Strophen entladet, welche allein der Gegenwart gewidmet sind, bis die letzte Strophe die Bitte um Erlösung bringt. So gibt der Rhythmus des Gedichtes den Rhythmus des Erlebnisses wieder. Jede Strophe aber zerfällt in zwei Teile, so daß der Zwiespalt des Gefühls auch dadurch empfunden wird. Nur zweimal greift der Satz von einem zum anderen Teile über, was eine besonders starke Wirkung tut. „Still und traurig senkt ein Genius — seine Fackel." Die letzte Strophe, wo die Klage in heiße Bitte an die Gottheit umschlägt, geht in einem ununterbrochenen Zuge dahin. Durch solch formale Ausdrucksmittel setzte Schiller, wodurch er das Wachstum seiner Künstlerschaft bezeugte, das philosophische Erlebnis in Dichtung um.

Dieses Gedicht erregte, gleich nachdem es erschienen war, ein ungeheures Aufsehen, und es entspann sich ein förmlicher Kampf zwischen denen, welche das Christentum gegen Schiller verteidigten und ihn einer heidnischen Gesinnung beschuldigten, und denen, welche die Symbolik seines Grie-

chentums verstanden und es mit ihm teilten. Den stärksten Angriff machte der Graf Friedrich Leopold Stollberg im Deutschen Museum (August 1788). An Schillers statt erwiderte ihm Körner in der Thalia 1789, daß die Kunst nicht unter dem Gesetz der Religion oder der Moral, sondern nur unter ihrem eigenen, dem ästhetischen Gesetze stehe. Die Fülle anderer Abhandlungen, Broschüren, Anspielungen und poetischer Gegenstücke, welche in diesen Jahren erschien, legt von der Erregung der Geister Zeugnis ab. Wielands Göttergespräche haben eine unverkennbare Beziehung zu diesem Kampfe. Goethe natürlich billigte das Gedicht. Schiller selbst hat die langgeplante Antwort auf Stollbergs Angriff in seiner großen Dichtung „Die Künstler" gegeben. Er hat dann im Jahre 1793 die Götter Griechenlands noch einmal **umgearbeitet**. Die philosophische Epoche, die dazwischen lag, hatte seine Anschauung von Leben und Kunst gewandelt. Vom rein formalen Standpunkt aus betrachtet, war die Umarbeitung nicht glücklich. Denn sie hat gerade die größte Feinheit der ersten Fassung, jene Nachbildung des rhythmischen Gefühlsablaufes zugunsten eines äußerlich korrekten Schematismus, der starren Entgegensetzung des Griechentums und der modernen Welt in den zwei Hälften des Gedichtes, beseitigt und auch andere Feinheiten hingeopfert. Der Dichter hatte sich damals nicht mehr ganz in das Erlebnis hinein fühlen können, aus dem das Gedicht hervorgegangen war, und die lange Beschäftigung mit der Philosophie hatte seine Form zunächst schematisiert. Eine Verbesserung aber ist die Kürzung der mythologischen Teile. Der Künstler hatte Entsagung und Beschränkung auf das, was notwendig ist, gelernt. Die neue Schlußstrophe aber kündigte den Wandel seiner Weltanschauung an. Auch sie hat die Entsagung gelernt, und der Untergang der alten Welt erschien ihm jetzt in seiner Notwendigkeit. Die Kunst hat die Mission übernommen, die einst das Leben hatte: „was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn".

Es war das Erlebnis in Rudolstadt, aus dem Schillers Sehnsucht nach der Einheit seines Menschentums aufstieg. Auf einer Redoute in Weimar sah er Charlotte von Lengefeld wieder, und in der kurzen Zeit, die sie in Weimar blieb, kamen sie sich sehr nahe. Schiller schrieb damals (April 1788) in das Stammbuch Charlottes von Lengefeld ein Gedicht, das ihre beglückende Wirkung auf ihn zu einer solchen Wirkung auf die ganze Welt erhebt. Es ist das einzige Gedicht, das er unmittelbar an sie gerichtet hat. Als sie scheiden mußte, half nur das Versprechen, daß sie seiner gedenken wolle, und die Aussicht auf baldiges Wiedersehen über die schmerzliche Trennung hinweg.

Im Mai zog Schiller nach Volkstädt hinaus. Das Dorf liegt in einem schmalen, lieblichen Tale, das die Saale durchfließt, zwischen sanft ansteigenden Bergen, eine halbe Stunde von Rudolstadt entfernt. Es sollte ihm, dem es seit geraumer Zeit wie dem Orest in Goethes Iphigenie ging, „der Hain der Diana" werden. Das Glück von Bauerbach und Sohlis steigerte sich nun hier mit dem Anschwellen seiner Liebe, die ihm zum ersten Male nicht als eine verwirrende Leidenschaft, sondern als eine ruhige Beglückung kam. Sie zog ihn zur Natur zurück und stellte das Gleichgewicht seines Menschentumes her. Der Fluch seines Schicksals war, daß es ihn immmer gehindert hatte, „Mensch zu sein". Jetzt konnte er es sein. Auch die Freundschaft mit Körner hatte etwas in ihm unbefriedigt gelassen, weil sie eine Anspannung des Geistes war. Die Erlösung, die ihm jetzt von Charlotte kam, lag in der Abspannung seiner Natur.

Er war freilich ein allzu problematischer Mensch, als daß er nun das ganze Glück errungen hätte, und der Grund lag nicht nur darin, daß ihm, der doch ein Skeptiker war, schon der Gedanke an die Zukunft den Genuß des Augenblicks verkümmerte. Es war mehr, daß er die Einsamkeit und den Verkehr mit sich selbst gebrauchte und doch die Einsamkeit in dieser geselligen Schöpfung als die Quelle

all seiner Bitterkeit empfand. Es war eine notwendige Bedingung seines Glückes, daß er sich als den Teil einer Ganzheit fühlte. Die Philosophie der Liebe war ihm nicht nur Philosophie, sondern sie war der notwendige Ausdruck seines tiefsten Bedürfnisses nach der menschlichen Gesellschaft. Aber doch empfand er die Hingabe an sie als eine Entfremdung, eine Entfernung von sich selbst. Dieses schmerzliche Erlebnis war ihm auch in dieser glücklichsten Zeit seines Lebens nicht erspart. Darum konnte er noch nicht die sichere Gewißheit haben, daß er einen Menschen an sich binden dürfe, wenn er ihn auch liebte. Aber es war doch die glücklichste Zeit seines Lebens. Der Tag wechselte zwischen Arbeit und Naturgenuß. Gegen Abend aber führte ihn ein angenehmer Fußpfad längs des Flusses an Gärten und Kornfeldern vorüber nach Rudolstadt, oder die Schwestern kamen ihm schon entgegen, und dann begann eine Geselligkeit, die allen, welche an ihr teilnahmen, eine Bereicherung ihres Wesens war. Es war ein Kreis, wie Schiller ihn liebte: geistvoll, nicht ohne schwärmerische Ansicht der Welt, menschlich und ernst. Hier fand er ein Verständnis, wie er es bisher noch nicht gefunden hatte. Karoline folgte ihm in das Land seiner Ideen, Charlotte aber beglückte ihn durch die Feinheit ihrer Einfühlung. Die Überspannung seiner Natur begann sich zu lösen, und er fühlte seinen Genius wieder, den die wissenschaftliche Arbeit betäubt zu haben schien. Zwar arbeitete er auch hier an dem Abfall der Niederlande, dessen ersten Band er druckfertig machte, daneben aber entstand das Gedicht „Die berühmte Frau", bei dem er vielleicht an Karoline von Beulwitz gedacht haben mag. Aber gerade in diesem Gedichte wird Schillers eigenes Frauenideal deutlich, dem nicht Karoline, sondern Charlotte von Lengefeld entsprach.

Wie er in dieser Zeit als ein fühlender Mensch zur Natur zurückkehrte, indem er der künstlichen Spannung seines Geistes entsagte, so wollte er auch als Dichter die Natur in sich herstellen. Seit dieser Zeit geht der Zug zu

einer großen Einfachheit durch seine Werke. Dieser Zug war es, der ihn zur Antike führte. Hatte er schon in den Göttern Griechenlands die eigene Sehnsucht nach harmonischer Natur mit der Sehnsucht nach der antiken Welt verschmolzen, so sollte ihn nun wirklich das Studium der Antike auf den Weg der Natur zurückbringen. Sie sollte seinen Geschmack reinigen, der sich „durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei sehr von der wahren Simplizität" zu entfernen anfing. Sie sollte ihm „Klassizität" geben.

Er begann mit Homer in der Übersetzung von Voß und Stollberg, und Plutarch erneuerte den Entschluß, seine Seele künftig mit den großen Zügen des Altertums zu nähren. Goethes Iphigenie stellte sich als eine Dichtung aus dem Geiste der Antike vor ihn, die ihn zur Nacheiferung spornte. Er begann das Studium des Euripides und war im August mit einer Übersetzung seiner Iphigenie von Aulis beschäftigt. Da er nur sehr wenig Griechisch verstand, nahm er zu dem griechischen Texte die lateinische Übersetzung von Barnes und die französische von Brumoy hinzu. So konnte natürlich keine Übersetzung in modernem Sinne entstehen, und es fehlte ihm auch jegliche Absicht zu einer getreuen Wiedergabe.

Die Arbeit sollte ihn in den Geist der Griechen einführen und ihm unvermerkt ihre Manier geben. Was ihn gerade an der Iphigenie des Euripides reizte, wird aus seinen Anmerkungen zu der Übersetzung ganz deutlich: nichts schien ihm wichtiger und erhabener zu sein als die Aufopferung einer jungen und blühenden Fürstentochter für das Glück vieler Nationen. Es war das Motiv seines Karlos, das er in diesem Drama erkannte. Um die große Einfachheit und Naturwahrheit des Originals, die er sich selber aneignen wollte, wiederzugeben, hat er die Sprache allzu absichtlich modernisiert und dem Alltag angepaßt. Schlimmer ist, daß er die charakteristisch wechselnden Rhythmen des Euripides in gleichförmige Jamben goß, und daß

er die Chöre, um die in der Übersetzung verloren gehende Harmonie der griechischen Verse durch etwas zu ersetzen, in gereimten Strophenbildungen wiedergab, wodurch der Charakter der Antike ganz verschwand.

Im November, als er schon wieder in Weimar war, ging er an die Übersetzung der Phönizierinnen von Euripides, und zwar nach den gleichen Grundsätzen. Was ihn vorzüglich zu diesem Drama bestach, war die schöne Szene, worin Jokaste sich die Übel der Verbannung von Polynices erzählen läßt. Es war die Zeit, da er selbst noch den Schmerz der Trennung von den Schwestern nicht überwunden hatte, da er sich selbst wie in der Verbannung fühlte. Die fragmentarisch gebliebenen Übersetzungen beider Dramen erschienen in der Thalia 1789. Die für Wielands Merkur geplante Übersetzung vom Agamemnon des Äschylus kam nicht zustande. Diese Übersetzungen aber haben für Schiller wirklich eine Mission erfüllt: sie lehrten ihn Einfachheit in Plan und Stil, und sie brachten ihm die Erkenntnis von der Einheit der Menschenform bei all ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit und von der Aufgabe der Kunst, welche diese Einheit zur Erscheinung bringen soll. Damals, im August 1788, beschäftigte er sich mit der Idee zu einem Trauerspiel „Die Malteser", das seiner Einfachheit wegen „der griechischen Manier" fähig schien und auch in keiner anderen ausgearbeitet werden sollte. Alle Dramen Schillers zeigen von nun an die Wirkung des antiken Studiums.

Stand bei diesem Studium Goethes Bild vor seiner Seele, so war es auch wirklich eine Annäherung an ihn. Die Antike half ihm, den Sturm und Drang zu überwinden und jene Richtung auf Klassizität zu nehmen, die Goethe schon genommen hatte. Darum sehnte Schiller die Begegnung mit Goethe herbei und hoffte, von ihm bemerkt zu werden. Am 7. September 1788 kam Goethe mit Charlotte von Stein nach Rudolstadt. Für Schiller aber war diese erste Begegnung eine schmerzliche Enttäuschung,

denn Goethe beachtete ihn kaum. Er glaubte ihn noch in der Gärung des Sturms und Drangs begriffen, der ihm nun, nachdem er ihn überwunden hatte, verhaßt war. Gerade in Italien, woher er kam, war ihm die erhabene Einfachheit und Schönheit der Antike zum Evangelium geworden. Schiller aber fühlte den Gegensatz zwischen sich, der noch suchte und rang, mit dem reifen Manne in seiner ganzen Tiefe. Zwar wurde seine große Idee von Goethe nach dieser persönlichen Bekanntschaft nicht vermindert, aber er zweifelte nun, daß sie einander jemals sehr nahe rücken würden. Goethe schien ihm an Lebenserfahrung und Selbstentwicklung zu weit voraus, und sie lebten nicht in der gleichen Welt. Daß freilich Goethe an den Göttern Griechenlands damals Gefallen fand, war doch ein Vorbote künftiger Verständigung. Aber all die Versuche, welche Schiller jetzt unternahm, um sich Goethe bemerklich zu machen, hatten vorläufig nicht die beabsichtigte Wirkung.

Er schrieb zunächst für die Allgemeine Literaturzeitung eine Besprechung des Egmont. Seine rezensierende Tätigkeit war bisher nicht gerade groß und auch nicht bedeutend gewesen. Im April 1788 hatte er die ersten Bücher für die Allgemeine Literaturzeitung besprochen. In der Kritik des Freimaurer-Romans von W. F. v. Meyern: Dya-Na-Sore oder die Wanderer ist es charakteristisch, daß er in diesem Zwitter von Abhandlung und Erzählung die barbarische Durcheinandermengung von Abstraktion und Symbolik oder Allegorie und Philosophie verwarf, denn darin zeigt sich sein eigener Wille nach völliger Einheit von Form und Idee. Die Besprechung der „Beiträge und Sammlungen zur Sittenlehre" von Eckartshausen, der „Historisch-kritischen Enzyklopädie" von Hoff, des historischen Gemäldes: „Friedrich der Große" von Schulz und der „Historischen Nachricht von dem letzten Lebensjahre Königs Friedrich des Zweiten" von Hertzberg zeigen nur, daß er auch für wissenschaftliche Schriften eine gefällige Schreibart und Geschmack verlangte.

Diese Rezensionen aber veranlaßten Schiller, sich mit Friedrich dem Großen mehr zu beschäftigen, und führten zu dem Gedankenaustausch mit Körner über die Idee eines Epos, das ihn zum Helden haben sollte. Auch die deutsche Übersetzung der Mémoires de Mr. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théatre, deren ersten Band er im Teutschen Merkur (Juni 1788) besprach, während die Besprechung des ganzen Werkes in der Allgemeinen Literaturzeitung (Januar 1789) erschien, bot keine Gelegenheit zu tiefgehenden Untersuchungen. Ihre Besprechung zeigt nur das lebhafte Interesse, das Schiller für das Leben und die Entwicklung eines Theaterdichters hatte, und seine Anschauung von dem Reichtum der deutschen Sprache, welche jede Feinheit der fremden Sprache wiederzugeben vermag.

Die Besprechung von Goethes Egmont im fünften Bande von Goethes Schriften aber, welche in der Allgemeinen Literaturzeitung September 1788 erschien, ragt weit über all die anderen Besprechungen hinaus. Aus den Gesetzen der Gattung, der dieses Drama angehört, sucht er es zu beurteilen. Der tragische Dichter kann Handlungen und Situationen oder Leidenschaften oder Charaktere darstellen. Goethes Egmont ist ein Charakterdrama. Darum ist die Einheit dieses Stückes in seinem Helden zu suchen. Aber ein Charakterdrama bedarf eines großen und ernsten Helden, und Egmont ist für einen tragischen Helden zu menschlich und zu schwach. Die Einmischung der Liebesangelegenheit schadet dem Interesse, was doppelt zu beklagen ist, da der Dichter mit ihr noch obendrein der historischen Wahrheit Gewalt antat. Die historische Wahrheit aber darf der dramatische Dichter nur hintansetzen, um das Interesse seines Gegenstandes zu heben, aber nicht um es zu schwächen. Die höchste Bewunderung dagegen ist der poetischen Wahrheit zu zollen, mit der die Zeit und das Volk in diesem Stücke dargestellt sind. Je höher indes die Illusion dadurch getrieben ist, desto unbegreiflicher ist ihre schließliche Zerstörung durch Egmonts Traumerscheinung.

Gerade der größten Schönheit des Egmont ist Schiller in seiner Besprechung nicht gerecht geworden, weil er eben kraft seiner ganz anders gearteten Natur auch ein ganz anderes Ideal von einem tragischen Helden hatte. Körner erwiderte ihm schon, daß ein Held doch nicht nur Bewunderung, sondern auch Liebe einflößen könne, die ihm bei allen seinen Fehlern bleibt, und daß die Verletzung der historischen Wahrheit noch kein poetischer Mangel sei. Als Schiller im Jahre 1796 den Egmont für das Theater bearbeitete, hat er wirklich die Traumerscheinung am Schlusse des Dramas fortgelassen, womit er einem ästhetischen Rationalismus eine poetische Schönheit opferte. Jedenfalls konnte diese Kritik bei aller Bewunderung, die dem Genius Goethes darin gezollt wurde, keine Annäherung bewirken, sondern sie zeigte nur gerade die Gegensätzlichkeit ihrer Naturen.

Ganz anders hätte die Besprechung der Iphigenie wirken können, die aber erst 1798 in Böschens „Kritischer Übersicht der neusten schönen Literatur der Deutschen" erschien. Entworfen wurde sie schon im Sommer 1788, als Schiller sich mit den griechischen Tragikern, besonders mit Euripides beschäftigte. Diese Beschäftigung war es auch, welche den Gesichtspunkt der Kritik bestimmte. Wonach er damals selber rang, das fand er in Goethes Iphigenie „bis zur höchsten Verwechslung" erreicht. Er fühlte sich hier von einem gewissen Geiste des Altertums angeweht und fand hier die große Ruhe, die Würde, den schönen Ernst der Antike. Um eine richtige Idee dieses Dramas zu gewinnen, stellte er die deutsche Iphigenie neben die griechische des Euripides, und die Vergleichung ergab, daß Goethes Genie „durch den Fortschritt der sittlichen Kultur und den milden Geist unsrer Zeiten unterstützt, die feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung mit der schönsten Blüte der Dichtkunst zu vereinigen gewußt und ein Gemälde entworfen, das mit dem entschiedensten Kunstsiege auch den weit schönern Sieg der Gesinnungen verbindet". Da Böschens Zeitschrift

nicht weiter erschien, blieb diese Besprechung ein Fragment. Sie ist ein Beweis, wie das Studium der Antike ihm das Verständnis des reifen Goethe gab, und wie es die Grundlage ihrer künftigen Verständigung wurde, indem es seinen eigenen Geist in gleicher Richtung fortentwickelte.

Noch war freilich die Zeit zu solcher Verständigung nicht gekommen. Als Schiller im November 1788 nach Weimar zurückkehrte, wurde er von Goethe absichtlich gemieden. Aber das war für ihn nur ein Ansporn, aus eigener Kraft, durch die Größe der Leistung, die Anerkennung Goethes zu erzwingen. Goethe erinnerte ihn oft, wie hart das Schicksal ihn selbst behandelte. „Wie leicht ward sein Genie von seinem Schicksal getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen!"

An Goethe, den Liebling des Glückes, und sein Verhältnis zu ihm mag Schiller gedacht haben, als er in einer Erzählung „Spiel des Schicksals", die in Wielands Teutschem Merkur 1789 erschien, das Leben eines Mannes darstellte, der, mit allen Gaben des Geistes und des Körpers ausgestattet, in jähem Aufstieg zu schwindelnder Höhe gelangt, in jungen Jahren der Minister und der Freund seines Fürsten wird und nun, von der Bescheidenheit verlassen, „eine gewisse Härte in seinem Wesen" sichtbar macht. Die Fortsetzung aber, wie dieser Mann nun von einem Feinde gestürzt, durch despotische Willkür in tiefstes Elend gestoßen und endlich nach langer Gefangenschaft von der Gnade des Fürsten wieder erhoben wird, weist auf die historische Begebenheit hin, nach der Schiller dieses „Bruchstück aus einer wahren Geschichte" erzählte. Es ist die Lebensgeschichte des würtembergischen Generals von Rieger, der Schillers Taufpate war, und zu dessen Totenfeier er ein Gedicht verfaßte. Wie in den früheren Novellen, so war es auch hier das psychologische Interesse, das ihn zur Darstellung dieses dramatisch wechselnden Schicksals reizte. Der Stil aber ist noch epischer geworden, als er in den früheren Novellen war. Man glaubt wohl noch etwas von Sturm

und Drang darin zu empfinden, wenn der Dichter hier zum Richter über den Fürsten wird, dessen Willkür er selbst hatte erfahren müssen. Aber die völlige Objektivität der Darstellung stempelt die Novelle zu einer geschichtlichen Begebenheit. Der Einfluß des Historikers auf den Dichter ist unverkennbar.

Denn dem Studium der Geschichte war er in dieser Zeit ergeben, das die Verbindung mit Charlotte von Lengefeld ermöglichen sollte. Noch war das klärende Wort zwischen ihnen nicht gesprochen, noch konnte Lotte nicht glauben, daß sie dem Dichter etwas sei, und noch hatte Schiller nicht die volle Klarheit, ob ihr Gefühl für ihn nicht nur Freundschaft sei. Aber die zunehmende Innigkeit ihrer Briefe mußte sie überzeugen. Der nächste Frühling sollte die Entscheidung bringen. Bis dahin wollte er seinem Dasein die Sicherheit einer materiellen Grundlage geben, was nicht durch die Dichtung, sondern durch die Geschichte möglich war.

Wirklich erfüllte nun das Studium der Geschichte seine äußere Mission, denn als im Herbst ein Lehrstuhl für Geschichte an der Universität Jena frei geworden war, wurde Schiller auf Grund seiner Geschichte des Abfalls der Niederlande, die eben erschienen war, als außerordentlicher Professor, wenn auch ohne Gehalt, berufen. Schiller nahm den Ruf an, weil er endlich eine sichere Existenz und einen „bürgerlichen" Beruf haben wollte, der ihn zu einem nützlichen Gliede der menschlichen Gesellschaft machte. Zu den Kolleggeldern hoffte er durch die Herausgabe historischer Memoiren genug zu verdienen. Nachdem er die aufsteigenden Bedenken, wie er mit seinen geringen Kenntnissen der übernommenen Aufgabe gerecht werden könne, mit Körners Hilfe überwunden hatte, ging er an die Vorbereitung zu dem neuen Amte, das er Ostern 1789 antreten sollte. Der Dichtung mußte er schweren Herzens für lange Zeit entsagen, obgleich die Idee zu einem großen Drama vor seiner Seele stand. Mit einem großen Gedichte nahm er Abschied von ihr. Es sind: „Die Künstler".

Nur seine Entstehungsgeschichte kann dieses schwierige Gedicht erklären. Es wurde schon im Kreise der Lengefelds entworfen, und sein Anlaß war der Angriff Stollbergs gegen die Götter Griechenlands, welcher die Kunst zu einer Dienerin der Moral und Religion machen wollte. Schiller aber hatte die Erkenntnis gewonnen, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst, das heißt seiner eigenen Schönheitsregel, Rechenschaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen ist. Gerade auf diesem Wege wird es auch jede andere Forderung mittelbar befriedigen, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen muß. Der Dichter, der sich nur die Schönheit zum Zwecke setzt, dieser aber auch heilig folgt, erreicht die große Bestimmung, welche der Kunst im Weltenplane zugewiesen ist: die Menschheit durch die Harmonie ihrer Kraft zu vollenden. So vollzieht sich die bedeutsame Wandlung in Schillers Geist. Die moralische Wirkung, die er selbst früher von der Kunst gefordert hatte, erscheint ihm von nun an nur als eine notwendige Folge der ästhetischen Wirkung, auf welche die Kunst allein zu zielen hat. Die ästhetische Wirkung ist an sich und notwendigermaßen moralisch, weil sie die Freiheit des Menschen herstellt.

Im Januar 1789 war der erste Entwurf der Künstler fertig. Diesem Entwurfe gehören die Stammbuchverse an, welche Schiller am 28. März 1790 „An Karl Graß", einen livländischen Maler und Dichter, und am 9. August 1790 „An Jens Baggesen", den dänischen Dichter, richtete. Aber die Vorschläge von Körner, Moritz und Wieland bedingten eine völlige Umarbeitung des Entwurfes, und auch Goethes Bild, das sich nun vor seine Seele stellte, wirkte dabei mit. Er machte nun „die Hauptidee des Ganzen, die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit, zur herrschenden und im eigentlichen Verstande zur Einheit" der Dichtung. „Es ist eine Allegorie, die ganz hindurchgeht." Wieland hatte es unter der Würde der Kunst gefunden, daß sie nach Schillers Darstellung nur die wissen-

schaftliche und sittliche Kultur vorbereitet habe, und Schiller hob nun die schon im Keim vorhandene Idee heraus, daß die Vollendung der Menschheit erst da sei, wenn sich die wissenschaftliche und sittliche Kultur wieder in die Schönheit auflöst.

Eine solche Umarbeitung warf das Gedicht ganz durcheinander und machte eine Kette neuer Strophen notwendig, so daß es dreimal so groß wie im Anfang wurde. Aber die lange Zeit und die zerrissene Art seiner Entstehung hat die Einheit der Stimmung wie der Form geschädigt.

Der Gedankengehalt dieser Dichtung, der schon in den Abhandlungen des jungen Schiller vorbereitet lag, ist dieser: die Kunst war die Erzieherin der Menschheit, denn alle Kultur ging von der Kunst aus, und nur durch die Schönheit kam der Mensch zur Erkenntnis der Wahrheit und zur Anerkennung des Gesetzes. Denn die Wahrheit erschien ihm zuerst in der symbolischen Hülle der Schönheit, und die Empfindung des Gesetzes in der Kunst brachte ihn zur Anerkennung des sittlichen Gesetzes, wodurch er zu einem Wesen der Freiheit wurde, dem auch die Notwendigkeit des Daseins kein blinder Zufall mehr war.

Diese Entwicklung der Idee wird nun historisch in der Geschichte der antiken Kunst und ihrer italienischen Wiedergeburt dargestellt und bis zu dem Punkte geführt, wo der Mensch ein die Wahrheit erkennendes und sittlich handelndes Wesen geworden ist. Aber dies darf noch nicht das Ende sein. Auch die Kultur der Wahrheit und der Sittlichkeit muß wieder die Form der Schönheit empfangen, denn dann erst ist die Menschheit zur Harmonie vollendet, und so hat die Kunst auch weiterhin ihr hohes Amt zu üben, das ihr in dem göttlichen Plane der Welt zugewiesen ist.

So stellte sich ein neues Ideal vor Schillers Seele. Nicht wie in den Göttern Griechenlands schaut er rückwärts auf die verlorene Natur, sondern wie im Karlos steigt ein Ideal der Zukunft in ihm auf, das die Natur auf höherer Stufe

wiederbringen soll. Hatte er im Karlos das Ideal eines Staates aufgestellt, der auf Liebe und Freiheit gegründet ist, so erkannte er nun, daß der Weg zu einem solchen Staate nur durch die Kunst hindurchgehen kann, und daß auch dieser Staat in die Form der Kunst eingehen muß. Die Gedanken dieser beiden Dichtungen flossen in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen zu dem Ideal eines ästhetischen Staates zusammen, zu dem die Schönheit erzieht. Auch die Gedanken der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, von dem Wege der Natur zum Ideal, klingen schon in den Künstlern an. Was Schiller sich später aus der Kantischen Philosophie aneignete, das hatte nur die Mission, seine Ahnung und Empfindung zum Bewußtsein zu erheben und auf die Grundlage philosophischer Kritik zu stellen.

So ist von den Göttern Griechenlands zu den Künstlern der Weg einer philosophischen Entwicklung gegangen. Formal aber bedeutet die neue Dichtung doch eher einen Rückschritt, der durch ihre Entstehung zu erklären ist. Die philosophische Idee sollte hier durch eine allegorische Form poetische Gestalt gewinnen: Venus Urania, welche die Wahrheit ist, nahm auf Erden den Schleier der Schönheit an, um die Menschheit zu vollenden. Aber diese Allegorie ist nicht gehalten, sondern taucht nur am Anfang und Ende des Gedichtes auf. Dazwischen blieb es bildlose Philosophie, deren einzelne Gedanken nur in immer neue Bilder gehüllt wurden. Dieses Gedicht ist ein philosophisches Lehrgedicht geblieben, in dem nicht der durch ein philosophisches Erlebnis bewirkte Ablauf der Empfindung durch die Form wiedergegeben wird, wie das in den Göttern Griechenlands geschah. So tritt auch schon rein äußerlich der Dichter als ein Unterrichtender und anfeuernder Lehrer hervor und gibt seinem Gedichte die Form der früheren Lehrgedichte. Er gliedert es nicht in Strophenbildungen, sondern in ganz ungleich gebaute Abteilungen und ordnet sich in Verslänge und Reimstellung keiner Regel unter, bis zum Schlusse,

wo mit dem Übergang durch gleichmäßige Verslänge, aber noch ungleichmäßige Reimstellung der letzte Schwung der Gedanken in regelmäßigen Versen und Reimen wiedergegeben wird. Auch die Sprache, die in manchen Teilen an Schönheit und Erhabenheit kaum ihresgleichen hat, sinkt doch in anderen Teilen wieder zu versifizierter Prosa. Das rhythmische Gefühl hat das Gedicht nicht gleichmäßig durchdrungen und beschwingt. Wie die Fülle der Ideen die Einheit der Idee gefährdet, so gefährdet auch die Fülle der Bilder die Einheit der Anschauung, die Fülle der Einzelheiten die Einheit der Form. Der große Gedanke dieser Dichtung, der das Ideal der deutschen Dichtung überhaupt bezeichnet: die völlige Verschmelzung der Wahrheit und der Schönheit in der Kunst hat sich in ihr selbst nicht verwirklicht.

Schiller hat das auch sehr deutlich empfunden. Da Körner ihn auf das lyrische Fach als sein eigentliches Feld, in dem er Goethe übertreffen könnte, verwies, bezeichnete Schiller es unter dem Eindruck seiner neuesten Schöpfung, eben der Künstler, eher als ein Exil denn als eine eroberte Provinz. Die Zeit und Mühe, die ihn dieses Gedicht gekostet hatte, schreckte ihn auf viele Jahre davon ab, und mit Goethe wollte er sich nicht messen, denn er fühlte, daß ihm der durch Kunstkenntnis geläuterte und verfeinerte Kunstsinn Goethes noch mangelte. Aber er hatte sich „ein eigenes Drama" gebildet, das seiner Begabung entsprach, und dieses wollte er zu möglichster Vollendung bringen. Noch waren seine Kompositionen zu weitläufig und kühn. Das neue Drama, das vor seiner Seele stand, sollte ganz einfach und erhaben sein. Aber bis zu seiner Vollendung mußten noch Jahre hingehen, denn gerade jetzt, wo er die Würde der Menschheit in die Hand des Künstlers gelegt hatte, fühlte er, was ihm noch fehle, um dieses hohe Amt zu erfüllen. Erst mußte er sich das Wesen der Form zur Klarheit bringen, ehe er zum neuen Werke schritt. Mit den Künstlern nahm er auf Jahre hinaus von der eigenen Dichtung Abschied. Hatte er in dieser letzten Dich-

tung Philosophie und Geschichte zu einer geschichtsphilosophischen Kulturanschauung verschmolzen, so mußte er nun zuerst die Geschichte und dann die Philosophie durchwandern, bis er zum Ziele kam.

Der Künstler, so war weiter seine Erkenntnis, der die Menschheit zu erziehen hat, muß zuerst seine eigene Persönlichkeit zur reinsten und edelsten Menschheitsform läutern. Die Liebe sollte an ihm selbst diese Mission erfüllen.

Am 26. Mai 1789 bestand Schiller „rühmlich und tapfer" „das Abenteuer auf dem Katheder". Das Thema seiner Antrittsrede war: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte." Der gewählte Hörsaal reichte für die Masse der Studenten nicht aus, die den berühmten Dichter hören wollten, und man mußte in das größte Auditorium umziehen. Das Ergebnis war ein Triumph für Schiller. Bald freilich verlief sich die neugierige Menge, die bei Schillers unnachgiebiger Tiefe nicht auf ihre Rechnung kam. Er las eine Einleitung in die Universalgeschichte, über Universalgeschichte von Karl dem Großen bis zu Friedrich dem Großen, über römische Geschichte, die Geschichte der Kreuzzüge, europäische Staatengeschichte und über die Theorie der Tragödie. Die Vorlesungen spannten seine Arbeitskraft aufs höchste an, aber er fühlte sich zunächst in seinem Amte ganz befriedigt. Auch äußerlich gestaltete sich das Leben in Jena angenehm. Die Universität stand durch die Fürsorge des Weimarer Fürsten am Anfang ihrer glänzendsten Epoche. Schiller konnte anregende Beziehungen zu dem Philosophen Reinhold, dem Philologen Schütz, dem Juristen Hufeland, dem Theologen Paulus und dem Kirchenrat Griesbach unterhalten. Zum Geburtstage der Frau Griesbach widmete er (etwa im Frühjahr 1797) „der sehr gescheiten, wahren, natürlichen und lebhaften Frau" ein Gratulationsgedicht, das sein ältester, 1793 geborener Sohn ihr vortrug.

Aber seine Sehnsucht nach dem Glück einer eigenen Häuslichkeit stieg und stieg. Als er von Karoline erfuhr daß

Charlottens Herz ihm gehöre, kam es endlich zu einem offenen Geständnis, und seine Werbung wurde angenommen (August 1789). Als er mit Lotte zu Körners nach Leipzig reiste, trat zwischen den Freunden eine Entfremdung ein, denn Körner war verletzt, daß er über diese Herzensangelegenheit zu ihm geschwiegen hatte. Aber Lottens Liebe ersetzte ihm alles. Sie entfaltete jetzt erst den ganzen Reichtum ihres Wesens. Noch nie hatte er solchen Widerhall in einer anderen Seele gefunden. Er fühlte, daß diese Liebe eine Mission erfüllen werde: ihn zu veredeln und zur Vollkommenheit zu führen, indem sie sein Menschentum zum Gleichklang stimmte. Sein Verhältnis zur Welt gestaltete sich neu. Es ist sehr bedeutsam, wie die Liebe dem Eindruck der Kantischen Philosophie vorarbeitete. Er, der alles als eine freie Tätigkeit des menschlichen Geistes betrachten wollte, hatte nun das Erlebnis, wie ihm die Liebe das Bild der Welt verwandelte: unsere Seele schaltet frei mit der Schöpfung. Nur durch das, was wir ihr leihen, reizt und entzückt uns die Natur, und alles ist nur der Widerschein unserer selbst. „Ein einziger und immer derselbe Feuerball hängt über uns — und er wird millionenfach verschieden gesehen von Millionen Geschöpfen, und von demselben Geschöpf wieder tausendfach anders. Er darf ruhen, weil der menschliche Geist sich statt seiner bewegt — und so liegt alles in toter Ruhe um uns herum, und nichts lebt, als unsre Seele."

Die dritte in diesem Bunde der Liebe war Karoline, und es war ein sonderbares Verhältnis zwischen diesen Menschen, das der Verwirrung nahekam und der Klärung bedurfte. Es mag sein, daß Schillers Gefühl zwischen den Schwestern schwankte. Karoline entzückte ihn durch den hohen Flug ihres Geistes, der dem Fluge seines Geistes zu folgen vermochte. Sie war ihm näher in Reife und Alter und darum auch gleicher in der Form ihrer Gedanken und Gefühle. Was sie vor der Schwester voraus hatte, das sollte Lotte erst von Schiller empfangen. Aber das gerade zog diesen

nach Formung verlangenden Geist zu Lotte hin, und ihre Weiblichkeit errang doch immer von neuem den Sieg. Karoline aber scheint tiefer für ihn empfunden zu haben, als sie in entsagender Schwesterliebe kundtat, und Lotte merkte das. Als Schiller die Herbstferien in Rudolstadt verbrachte, kam sie in schwere Seelennot. Würde sie ihm sein können, was die Schwester ihm sein konnte? Das Verhältnis zu dreien verwirrte diese einfache Seele, und um Klarheit zu schaffen, rang sie sich zu dem Entschlusse durch, ihn für die Schwester freizugeben. Aber als sie sich in ihrer Not der Freundin, Karoline von Dacheröden in Erfurt, eröffnete, wußte dieses kluge Mädchen ihr Vertrauen zu sich selbst und Schiller wieder herzustellen. Schiller hat von diesem ergreifenden Kampfe ihrer Seele nichts erfahren. Aber auch er sehnte sich nach Klärung und wollte die Heirat möglichst beschleunigen. Noch hatte sein Dasein zwar nicht die Sicherheit einer materiellen Grundlage. Eine Hoffnung auf Mainz, die Karl Theodor von Dalberg, der Koadjutor und spätere Nachfolger des Mainzer Kurfürsten, dem Dichter machte, gelangte nicht zur Erfüllung. Aber Karl August von Weimar gewährte ihm eine jährliche Unterstützung von 200 Talern, und der Herzog von Meiningen ernannte ihn zum Hofrat. Jetzt glaubte er es wagen zu dürfen, und nachdem noch eine peinliche Auseinandersetzung mit Charlotte von Kalb zu überwinden war, fand am 22. Februar 1790 die Trauung statt.

Alles, was seine Phantasie von häuslichem Glücke geträumt hatte, wurde nun durch die Wirklichkeit noch übertroffen. Die glückliche Existenz eines holden, lieben Wesens um ihn her, dessen ganze Seligkeit sich in sein Glück verlor, verbreitete ein sanftes Licht über sein Dasein. Nicht eine leidenschaftliche Hochspannung und Steigerung, aber ein harmonisches Gleichgewicht kam in seine Seele und verhieß ihm die Dauer des Glückes. Als er einer Demoiselle Slevoigt in Jena zu ihrer Hochzeit am 10. Oktober 1797 ein Gedicht widmete, da konnte er ihr aus seinem eigenen

Erlebnis das Geheimnis verraten, das „immer grün und unzerrissen den hochzeitlichen Kranz bewahrt".

Die Dichtung regte sich wieder. Neben der Geschichte des dreißigjährigen Krieges, zu der ihn Göschen aufgefordert hatte, und dem Plane zu einem deutschen Plutarch, der die ganze Entfaltung seiner individuellen Kraft: „kunstmäßige Darstellung, philosophische und moralische Behandlung" ermöglichte, beschäftigte ihn die Idee eines großen Epos über Friedrich den Großen, das schon im August 1788 und im März 1789 mit Körner erörtert worden war. Das Studium Homers bestärkte und klärte seine Absicht. Die Sehnsucht nach dem großen, nationalen Epos ging lange schon durch die deutsche Dichtung, aber alle Versuche waren bisher gescheitert. Nun dachte Schiller daran, seinem Volke dieses große Geschenk zu machen. Wie in der Iliade alle Zweige der griechischen Kultur anschaulich leben, so sollte die gesamte Kultur des 18. Jahrhunderts in diesem Epos niedergelegt werden. Als Metrum dachte er sich die ottave rime. „Wie angenehm müßte der Ernst, das Erhabene in so leichten Fesseln spielen! Wie sehr der epische Gehalt durch die weiche, sanfte Form schöner Reime gewinnen. Singen muß man es können, wie die griechischen Bauern die Iliade, wie die Gondolieri in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jerusalem."

Als Schiller dann im April 1789 Bürger in Weimar kennen lernte, gingen die beiden, der Kunst zu Gefallen, einen kleinen Wettkampf miteinander ein: sie wollten beide das nämliche Stück aus Vergils Äneide, jeder in einer andern Versart, übersetzen. Schiller wählte sich die Stanze. So trat vorläufig diese Übersetzung an die Stelle des geplanten Epos. Fortgesetzt wurde sie erst im Frühjahr 1791, als Schiller von schwerer Krankheit zu genesen begann, und vollendet im Oktober und November 1791. Man erinnert sich, daß schon der junge Schiller diesen Dichter, zu dem ihn eine pathetische Wesensverwandtschaft hinzog, übersetzte („Der Sturm auf dem Tyrrhener Meer"). Jetzt übertrug er das zweite Buch der Äneide: „Die Zerstörung von

Troja", und das vierte Buch: „Dido". Die Übersetzung war als eine Rettung Vergils gedacht, der in Blumauers Travestie dem Geiste der Frivolität zum Opfer gefallen war. Die größte Schwierigkeit war die Wahl des Versmaßes, denn er mußte sich entscheiden, ob er die Kraft, Größe und Majestät des römischen Dichters oder seine Leichtigkeit, Eleganz und Anmut wiedergeben wollte, da ihm die Vereinigung beider Eigenschaften in der deutschen Sprache unerreichbar schien. Weil er nun meinte, daß wahres Pathos weit weniger von der Form unterstützt werden brauchte, wählte er diejenige Versart, welche dem Ausdruck von Grazie, Gelenkigkeit und Wohlklang am günstigsten schien: die ottave rime. Diesen Grund gab er selbst in der Vorrede zu seiner Übersetzung an, welche 1792 im ersten Bande der Neuen Thalia erschien. Der Hauptgrund aber war wohl noch ein anderer: das Pathos Vergils besaß Schiller selbst schon von Natur; was ihm fehlte, war die Leichtigkeit und Anmut. Wieland hatte ihn gerade auf diesen Mangel in den Künstlern aufmerksam gemacht, und darum wählte er nun das Versmaß, in dem Wieland der deutschen Sprache eine neue Leichtigkeit und Anmut gegeben hatte, um sie sich selber anzueignen. Er gab auch seinen Stanzen genau die Form, die Wieland ihnen gab: nicht den regelmäßigen Bau der Italiener, sondern eine ganz freie Form mit ungleicher Verslänge und Reimstellung. So wollte sich sein Künstlerwille erzwingen, was die Natur ihm versagt hatte. Freilich entsprach dieses Versmaß eben doch dem Geiste des römischen Epos allzuwenig. Der in Hexametern fortströmende Sang des römischen Gedichtes wurde nun in der Übersetzung durch lauter Ruhepunkte am Ende einer jeden Stanze unterbrochen. Die Übersetzung selbst entwickelte sich im Laufe der Arbeit zu immer größerer Freiheit gegenüber dem Original. Die dramatischen Elemente des Originals wurden vor seinen epischen Schilderungen sehr bevorzugt, so daß die Persönlichkeit des Übersetzers sich nicht verleugnete. Ihm selbst schien das Experiment über Er-

warten gelungen, und das gab ihm wieder den Gedanken ein, daß er nun selbst nach dieser Vorübung ein episches Gedicht versuchen solle. Er glaubte alle Eigenschaften zu einem epischen Dichter zu besitzen: Darstellung, Schwung, Fülle, philosophischen Geist und Anordnung. Nur die Kenntnis fehlte ihm noch, die ein homerisierender Dichter notwendig brauchte, um seine ganze Zeit zu umfassen und darzustellen, und der über alles sich verbreitende Blick. Diesem Mangel sollte das Studium der Geschichte abhelfen. Die Geschichte lehrte ihn, der immer nur die Menschheit im Auge gehabt hatte, die Schätzung nationaler Eigentümlichkeit. Sein Epos sollte einen nationalen Gegenstand behandeln, weil dann nur Inhalt und Form zusammenstimmen kann. Aber Friedrich der Große begeisterte ihn nicht genug, „um die Riesenarbeit der Idealisierung an ihm vorzunehmen". Die Geschichte der Menschheit, die Körner vorschlug, war nicht national und für eine Gattung, welche ihren Zweck durch Handlung erreichen soll, zu philosophisch. Nur die entschiedene Bestimmtheit der Gattung aber kann dem Werke Klassizität geben. Er dachte an Gustav Adolf, der als ein Kämpfer für die menschliche Freiheit das nationale Interesse mit dem menschheitlichen Interesse vereinigte. Aber die ungeheure Schwierigkeit einer solchen Dichtung schreckte ihn vorläufig ab. Das historische Studium führte auch seiner Phantasie eine andere Gestalt zu: den Wallenstein, der nach dramatischer Gestaltung verlangte. Aber auch diese Idee mußte vorläufig zurückgestellt werden, denn ehe er der griechischen Tragödie durchaus mächtig war und seine dunkle Ahnung von Regel und Kunst in einen klaren Begriff gewandelt hatte, wollte er sich auf keine dramatische Ausarbeitung einlassen. Somit blieb er in dieser Zeit des historischen Studiums fast nur durch ästhetische Beschäftigung mit der Dichtkunst verbunden. Er las ein Kolleg über die Theorie der Tragödie, das ihm manches, was er nur dunkel empfunden hatte, zur Klarheit des Bewußtseins brachte. Eine Besprechung von Bürgers Gedichten, die in der Allge-

meinen Literaturzeitung (Januar 1791) erschien, gab ihm Gelegenheit, die neue Kunstanschauung, die er sich unter dem Eindruck der Antike bildete, auf den einzelnen Fall anzuwenden.

Diese Besprechung knüpft unmittelbar an die Künstler an und entwickelt nun das Ideal der Kunst, das in diesem Gedichte aufgestellt wurde, zu philosophischer Bestimmtheit, um dann Bürgers Gedichte daran zu messen. Die hohe Aufgabe der Kunst, daß sie den ganzen Menschen wiederherstelle, führt zu dem obersten Gesetz: daß der Dichter selbst, der nur seine Individualität zu geben vermag, diese seine Individualität zur reinsten und herrlichsten Menschheit hinaufläutern muß. Nur dann wird er darstellen können, was im Menschen rein menschlich ist, und wird gleichsam den verlorenen Zustand der Natur wiederherstellen. Eine solche Loslösung von aller Zufälligkeit und Besonderheit der einzelnen Erscheinung, diese Erhebung zu Allgemeinheit und Notwendigkeit ist die „Idealisierung", in der die Kunst besteht. Diese Idealisierung ist es nun, die der Kritiker in Bürgers Gedichten vermißt, und ihren Mangel leitet er aus der menschlichen Unvollkommenheit des Dichters her. Als Bürger, den diese vernichtende Besprechung in der schwersten Zeit seines unglücklichen Lebens traf, in einer empörten Antikritik (Allgemeine Literaturzeitung April 1791) erwiderte, daß solche Idealisierung die Wahrheit, Natur und Menschlichkeit der Kunst aufhebe, erklärte Schiller in seiner „Verteidigung" (ebenda), daß auf Natur, Wahrheit und Menschlichkeit nur Anspruch machen dürfe, nicht was ein einzelner Mensch empfinden kann, sondern was alle Menschen ohne Unterschied empfinden müssen. An eine Verständigung war nicht zu denken. Die beiden sprachen aus verschiedenen Welten. Sicherlich aber durfte Schiller, was er später auch selbst erkannte, das Ideal nicht so unmittelbar auf einen besonderen Fall anwenden, und Bürgers Dichtung besonders war eben überhaupt nicht an diesem Ideal zu messen, weil sie nicht unter den Begriff der „Idealisierkunst" fällt. Auch

Shakespeare hätte vor einem solchen Richterstuhle nicht bestanden.

Es war allerdings sehr natürlich, daß Schiller gerade in dieser Zeit so urteilte, als er sich eine so hohe Idee von der menschheitlichen Mission der Kunst gebildet hatte und selbst zu dem Entschlusse gekommen war, nicht eher zur Kunst zurückzukehren, als bis er sich durch die Läuterung seiner eigenen Persönlichkeit dieser Mission würdig gemacht hatte. Seine Kritik ist nicht nur die Verurteilung Bürgers, sondern auch seiner eigenen Jugenddichtung, von der er damit Abschied nahm, und sie ist ein bedeutsamer Schritt auf dem Wege zu Goethe, mit dem er sich in der Erkenntnis traf, daß die Kunst das Ewig-Menschliche zur Aufgabe hat.

Seine Persönlichkeit zu läutern, trug das Schicksal bei, das ihn befiel, und das er überwinden mußte. Er hatte seine Kraft in dem ruhelosen Kampfe ums Dasein, den er bisher hatte führen müssen, erschöpft. Jetzt, nachdem er zum ersten Male, in seiner Ehe, Frieden fand, brach er zusammen. Auf den ersten Krankheitsanfall im September 1790 folgte im Januar 1791 ein zweiter, der ihn der Auflösung nahe brachte. Es waren Brust- und Unterleibskrämpfe, die sein Leben von nun an zum Martyrium machten. Als er im Frühling zu genesen begann, richtete er sich an der Kantischen Philosophie empor, die nun ihre Sendung zu erfüllen anfing. Er ging zur Erholung nach Rudolstadt, aber ein dritter Anfall schien im Mai das Ende zu bringen. Als ein Held ging Schiller aus diesem Kampfe hervor. Er hatte dem Tode ins Auge geschaut, und der Tod hatte allen Schrecken für ihn verloren. Aber er wußte nun, daß er Eile habe, wenn er seine hohe Sendung für die Menschheit noch erfüllen wolle. „Wirken, so lang wir's noch vermögen", wurde nun der Wahlspruch seines Lebens, dessen Erfüllung ein Triumph seines heroischen Geistes war.

Als aber zu den körperlichen Leiden noch die materielle Not hinzukam, drohte er doch zu unterliegen. Durch eine

Kur in Karlsbad und eine Nachkur in Erfurt, wo der Koadjutor Dalberg war, wurden seine Mittel erschöpft. Im Oktober war er wieder in Jena. Als auch Lotte zu kränkeln anfing, schien die Materie über diesen hohen Geist, der sie verachtete, den Sieg davonzutragen.

Wie aber dieses Leben von Anfang an auf die Kraft des freien Willens gestellt war, so griff auch jetzt nicht Zufall, sondern freie Willensentschließung edler Menschen darin ein. Was der Körnerkreis an einem kritischen Punkte seines Lebens für ihn getan hatte, wiederholte sich nun in seiner größeren Not. In Dänemark hatte der Dichter Baggesen als Schillers Apostel den Erbprinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg zu einem enthusiastischen Verehrer der Schillerschen Muse gemacht. Schon hatte man in Kopenhagen, auf die Kunde, daß Schiller gestorben sei, eine ergreifende Totenfeier für ihn abgehalten, da hörte man, daß er nicht tot, aber in schwerer Krankheit und Bedrängnis sei, und nun vereinigte sich der Prinz mit dem dänischen Finanzminister Graf Ernst von Schimmelmann, und beide boten dem Dichter im November 1791 auf drei Jahre ein jährliches Geschenk von 1000 Talern an, damit er seine Gesundheit herstellen und Kraft für neue Wirksamkeit gewinnen könne.

Wie das notwendige Glied einer Schicksalskette, wie eine Absicht der Vorsehung erschien dem aufatmenden Dichter diese Handlung „eines großdenkenden Herzens". Im steten Kampf mit dem äußeren Schicksal hatte er bisher nicht die Freiheit des Geistes gehabt, um die Keime seines Genius zu voller Reife zu bringen. Jetzt sollte er der glücklichen Muße teilhaftig werden, zu lernen, zu sammeln und für die Ewigkeit zu schaffen. Rein und edel, wie die Gabe angeboten wurde, glaubte er sie annehmen zu können. Nicht an ihre Geber, sondern an die Menschheit, an die er einen neuen Glauben gewann, hatte er seine Schuld abzutragen. „Diese ist der gemeinschaftliche Altar, wo Sie Ihr Geschenk und ich meinen Dank niederlege."

Jetzt galt es, sich durch das Studium der Kantischen Philosophie zu dem großen Werke, das ihm vor der Seele schwebte, in Ruhe zu bereiten. Vorher mußte noch die Geschichte des dreißigjährigen Krieges schnell beendet werden. Dann erfolgte der Übergang von der historischen zur philosophischen Epoche, die doch beide den einen Sinn hatten, seine Künstlerschaft zu vollenden.

Schiller als Historiker

Es war nicht die materielle Not, welche Schiller in die Geschichte trieb, sondern eine innere Notwendigkeit. Die materielle Not erklärt nur die ungeheure Ausdehnung seiner historischen Studien. Ihre Anfänge liegen in einer Zeit, da Schiller die Unzulänglichkeit seiner Dichtung empfand und aus seinem Mangel an Kenntnis und Erfahrung herleitete. Sein Idealismus bedurfte der Ergänzung und Grundlegung durch einen neuen Realismus. In dieser Dresdener Zeit, 1786, schrieb er Novellen, welche den Sinn hatten, daß er sich mit ihnen die menschliche Seele enthüllte. Sie haben die Notwendigkeit zu ihrem Gegenstande, mit der ein Mensch so handeln muß, wie er handelt. Diese Novellen schrieb er als ein Historiker der menschlichen Seele, und darum gab er ihnen auch den Schein historischer Wahrheit. Gleichzeitig führte ihn sein Don Karlos, dessen schwanker Bau auf eine festere Grundlage zu stellen war, in das Studium der Geschichte hinein, und täglich wurde sie ihm teurer, weil sie ihn Menschen und Handlungen verstehen lehrte.

Das psychologische Interesse des Dichters erweiterte sich bald zu dem allgemeinen Interesse des Philosophen. Er hatte in seinen Dramen als Dichter der Freiheit große Revolutionäre dargestellt, welche im Geiste Rousseaus den Naturstand der Menschheit wiederbringen wollen. Das Evangelium Rousseaus hatte ihm den Sinn der geschichtlichen Entwicklung verdunkelt. Dann aber lehrte ihn Montes-

quieu, daß der Sinn der Geschichte nicht nach rückwärts, sondern nach vorwärts führe. Es gibt ein Ideal von dem besten Zustand der menschlichen Gesellschaft, das am Ende der Geschichte steht. Der Marquis Posa war als ein Kämpfer für dieses Ideal gedacht. Damit hatte die Geschichte eine neue Bedeutung für ihn gewonnen, und die tiefere Beschäftigung mit ihr reizte seinen philosophischen Geist, sie zu beherrschen. Denn er glaubte nun zu erkennen, daß die innere Notwendigkeit der Geschichte ganz ebensogroß ist wie die innere Notwendigkeit der Dichtung. Er stellte sich in Gegensatz zu Aristoteles und Lessing, wenn er nun dem Historiker die Aufgabe zusprach, diese innere Notwendigkeit der Geschichte darzustellen, und wenn er selbst nicht historische, sondern philosophische Wahrheit in der Geschichte suchte. Der Realist findet diese Notwendigkeit in der Zusammenwirkung der menschlichen Willenskraft und äußerer Bedingungen. Der Idealist aber glaubt in solcher Zusammenwirkung einen höheren Sinn zu erkennen: die Entwicklung einer Idee. Schiller suchte als Historiker wie als Dichter seinem Idealismus eine realistische Grundlage zu geben. Er suchte nun die Idee im Gange der Geschichte auf. Seine dramatischen Helden waren Revolutionäre, und der Karlos führte ihn auf die Geschichte des Abfalls der Niederlande. In Rebellionen und Verschwörungen erkennt nun der angehende Historiker die Momente, in denen die Geschichte die Sache der Freiheit und Menschlichkeit weiterbringt. Darum plante er eine Sammlung der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen. Der Dichter der Freiheit wird zum Historiker der Freiheit, indem er die Geschichte als die Entwicklung zur Freiheit begreift.

Es handelt sich nicht allein um politische Freiheit. Freiheit ist für Schiller gleich Kultur. Er kann die Geschichte daher nur als Kulturgeschichte fassen, und was er Universalgeschichte nannte, nennt man eben sonst Kulturgeschichte. Es ist die Geschichte der Kirche und des Staates, der

Philosophie und Kunst, der Sitten und des Handels, in ihrer Wechselwirkung, aus der die Entwicklung resultiert, in ihrer Einheit. Wie Schiller als Dichter und Philosoph für ein Ideal menschheitlicher Kultur wirken wollte, wie eine neue Kulturdichtung und Kulturphilosophie vor seiner Seele stand, so trieb er nun als Historiker Kulturgeschichte und wollte damit für sein Kulturideal wirken. Die Notwendigkeit seines Überganges von der Geschichte zur Philosophie lag dann darin, daß ihm die Philosophie erst den Begriff der Kultur zur vollen Klarheit bringen mußte.

Der Charakter seiner Geschichtsauffassung wurde demnach dadurch bestimmt, daß er die historischen Persönlichkeiten und Begebenheiten danach bewertete, was sie für die Sache der Menschheit geleistet haben. Sein besonderes Interesse galt denn auch solchen Zeiten und Menschen, welche die politische und geistige Freiheit förderten. Dadurch kam etwas von der rationalistischen Geschichtsauffassung der Aufklärung auch in ihn. Die Aufklärung beurteilte die Geschichte nach dem, was sie für die Aufklärung der Menschheit tat, und deshalb konnte sie der historischen Entwicklung nicht gerecht werden. So ließ das Licht der Vernunft das Mittelalter im tiefsten Dunkel erscheinen. Schiller fragte: was die Geschichte für die Freiheit tat. Hielt er sich aber dabei schon von dem dünkelhaften Stolz der Aufklärung fern, welche in sich selbst das Ziel der historischen Entwicklung sah, so wurde seine Geschichtsauffassung überhaupt durch seine Geschichtsphilosophie über die Aufklärung hinausgehoben. Denn in jeder Stufe der Geschichte erkannte er eine Notwendigkeit, welche die Sache der Menschheit vorwärts bringt, im ältesten Altertum, wie im Mittelalter. Dabei wollte er nicht etwa der Geschichte ein metaphysisch vorbestimmtes Ziel geben. Seine Betrachtung ist vielmehr der Geschichtsphilosophie Herders verwandt: daß die Entwicklung der Geschichte aus innerer, natürlicher Notwendigkeit die Entwicklung der Humanität ist. Der Mensch will frei werden, und in der Zusammen-

wirkung des menschlichen Willens mit den äußeren Bedingungen, die ihn hemmen oder fördern, spielt sich die Geschichte ab.

Schiller trat gewiß als ein Idealist an die Geschichte heran. Aber weil das historische Studium seine Erfahrung und seinen Wirklichkeitssinn vertiefen und verstärken sollte, suchte er gerade das Wesen der historischen Wirklichkeit zu ergründen. Ihn fesselte der Versuch, die Handlungen der Menschen auf ihre psychischen Motive zurückzuführen und die Begebenheiten aus dem Zusammenstoß oder der Zusammenwirkung der kulturellen Systeme und des Einzelwillens zu entwickeln. Er suchte die innere Notwendigkeit der Geschichte. Darum zeigt er sich auch in seinen historischen Schriften als ein Dramatiker, der den Menschenwillen im Kampfe mit dem Schicksal sieht. Die ganze Geschichte steht als ein Drama vor ihm, in dem die Sache der Menschheit zur Entscheidung kommt. Da aber seine dramatische Dichtung die Menschheitsfrage entscheiden will, so mußte er sich dem Studium der Geschichte ergeben.

Er trat als Dichter an die Geschichte heran und gab ihrer Darstellung einen neuen Sinn. Denn seine historische Darstellung wollte die Zeiten und Menschen der Vergangenheit zum Leben erwecken und in ihrem Leben zeigen. Auch der Historiker, so meinte er, muß genetisch und dramatisch zu Werke gehen. Er muß die produktive Einbildungskraft ins Spiel zu setzen wissen und ihr bei der strengsten Wahrheit den Genuß einer ganz freien Dichtung verschaffen. Diese Absicht bestimmte seinen historischen Stil, der die Wissenschaft zum Kunstwerk adeln wollte.

Zunächst freilich wurde sein Stil durch dieses Streben gerade allzu rhetorisch, auf blendende Antithesen und Arabesken bedacht. Dann aber ging er bei den französischen Historikern in die Schule, entwöhnte sich der poetischen Diktion und eignete sich die schöne Leichtigkeit eines Montesquieu an. Sein Stil wurde einfacher, epischer und damit historischer. Die Komposition wurde nach künstlerischen Ge-

sichtspunkten angelegt. Der Dramatiker zeigt sich auch darin, daß er mit Vorliebe die Reden der historischen Persönlichkeiten wiedergab, wie die Geschichtsschreiber des Altertums es taten. Aber Schiller erfand solche Reden nicht, sondern gab nur den Andeutungen seiner Quellen eine kunstmäßige Ausgestaltung.

So durchdrang er die geschichtliche Darstellung in Form und Idee mit seiner eigenen Persönlichkeit, und dadurch wirkte er bahnbrechend für die deutsche Geschichtsschreibung. Vor ihm war sie eine Ansammlung toten Materiales, ohne Form und ohne philosophische Durchdringung. Nur wenige, wie Schlözer und Justus Möser, hatten mit persönlicher Auffassung und Belebung begonnen. Johannes von Müller schrieb sein großes Werk über die Schweizer Geschichte gleichzeitig mit Schiller.

Einige Geister aber, die nicht zur Zunft gehörten, hatten schon das Ideal einer Universalgeschichte aufgestellt, in der die Wechselbeziehungen aller kulturellen Systeme bloßgelegt werden sollten: Kant und Herder. Ihnen jedoch fehlte die plastische Kraft der Phantasie, um die Geschichte nachlebend vor der Anschauung aufzubauen. In Schiller erst geschah die Vereinigung des philosophischen und künstlerischen Geistes mit dem historisch wissenschaftlichen Interesse, und so war er der erste, der die philosophisch durchdrungene Geschichte in der Form der Kunst zur Darstellung brachte, dessen große Persönlichkeit der geschichtlichen Darstellung Pathos und Charakter gab, der die Menschen und Begebenheiten aus ihren eigenen Gesetzen erklärte und gegenwärtig sah. Seine Lehrer waren die Franzosen, bei denen die Geschichtsschreibung schon einen hohen Gipfel erreicht hatte: Montesquieu, Voltaire und Rousseau. Von Montesquieu besonders lernte er die schöne Leichtigkeit des Stiles und die Stellung des historischen Problems: daß er nach den natürlichen Ursachen und Folgen der Begebenheiten forschte.

Noch bleibt die Frage, ob er nicht zugunsten der

künſtleriſchen Darſtellung die hiſtoriſche Kritik verſäumt habe. In den Grenzen ſeiner Zeit tat er es nicht, aber freilich blieb er in dieſen Grenzen ſeiner Zeit, in der die hiſtoriſche Kritik noch ganz unausgebildet war. Schiller ſtudierte die Quellen, ſoweit er ſie erreichen konnte, aber da ihm die Archive verſchloſſen waren, ſo mußte er meiſt aus abgeleiteten Quellen ſchöpfen, was er ſelbſt ſchmerzlich empfand. Auch fehlten ihm die Hilfsmittel, dieſe Quellen auf ihre Wahrheit zu prüfen, ſo daß er nur das Mittel der Vergleichung hatte. So wurden all ſeine hiſtoriſchen Werke, was ihren realen Wahrheitsgehalt betrifft, von der neuen Geſchichtswiſſenſchaft bald überwunden. Aber ihr Geiſt und ihre Form kann nicht überwunden werden.

Schiller begann ſeine hiſtoriſche Tätigkeit mit einer unſelbſtändigen Arbeit, die im Zuſammenhang mit ſeinem Karlos ſteht: der Überſetzung von Merciers Philipp II., König von Spanien in der Thalia 1786. Es iſt das unhiſtoriſche Bildnis von dem abergläubiſchen und ſchrecklichen Deſpotismus eines grauſamen Ungeheuers, dem nichts als ein politiſcher Blick und tiefe Menſchenkenntnis zugeſprochen wird. So begann Schiller damit, einen Gegner der Freiheit zu brandmarken. Im gleichen Jahre kündigte er in den Gothaiſchen Gelehrten Anzeigen die Geſchichte der merkwürdigſten Rebellionen und Verſchwörungen an, von der nur der erſte Band 1788 mit den Verſchwörungen des Rienzi, des Marquis von Bedemar und der Pazzi von Huber und Reinwald erſchien. Die Idee der Freiheit ſchwebt alſo auch über dieſer Sammlung, für die Schiller urſprünglich auch die Geſchichte des Abfalls der Niederlande beſtimmte, die aber dann ihre ſelbſtändige Form empfing.

Die Einleitung zu der Geſchichte des Abfalls der Niederlande erſchien im Januar und Februar 1788 im Teutſchen Merkur, die erſte Buchausgabe des ganzen Werkes als erſten Teiles erſter Band im Herbſt 1788. Eine zweite Ausgabe vom Jahre 1801 wurde ſehr gekürzt und

stiliſtiſch verändert, nicht zum Vorteil des Werkes, das in ſeiner urſprünglichen Geſtalt klarer und bedeutender erſcheint. Zu dieſer Ausgabe von 1801 wurden noch zwei Beilagen gegeben: die erſte: Prozeß und Hinrichtung der Grafen von Egmont und von Hoorne war zuerſt unter dem Titel „Des Grafen Lamoral von Egmont Leben und Tod" im 8. Hefte der Thalia 1789 erſchienen. Die zweite: Belagerung von Antwerpen durch den Prinzen von Parma in den Jahren 1584 und 1585 war im Jahre 1795 entſtanden und in den Horen unter dem Titel: „Merkwürdige Belagerung von Antwerpen in den Jahren 1584 und 1585" erſchienen. Sie ſtammt alſo aus einer Zeit, da Schiller ſchon von der Geſchichte zur Philoſophie übergegangen war, und iſt ein Denkmal für die reif gewordene Kunſt ſeiner Geſchichtsſchreibung.

Die Quellen, aus denen Schiller ſeine Darſtellung des niederländiſchen Abfalls ſchöpfte, hat er ſelbſt in der Vorrede angegeben. Es ſind abgeleitete Quellen, dieſe aber, bis auf die ſpaniſchen Werke, faſt vollzählig. Daß er dieſe reichhaltige Geſchichte nicht aus ihren erſten Quellen und gleichzeitigen Dokumenten ſtudieren konnte, womit er ſich von der Form ſeiner Vorgänger unabhängig hätte machen können, beklagte er ſelbſt immer mehr. Aber er verfolgte ſchließlich doch eine andere Abſicht mit ſeinem Werke. Den erſten Anlaß gab ihm Watſons Geſchichte der niederländiſchen Revolution unter Philipp II., auf die er durch ſeinen Karlos im Oktober 1785 geführt wurde. Wie dieſes Drama ſich von einer Familientragödie zu einem Menſchheitsdrama auswuchs, ſo begeiſterte ihn in der Geſchichte der niederländiſchen Revolution der Sieg der Menſchheitsſache über den Deſpotismus, der bei der Ungleichheit der Kräfte wie ein Wunder erſcheint. Dieſes ſcheinbare Wunder ſucht er zu erklären. Ihn reizte nicht die außerordentliche, heroiſche Begebenheit an ſich zur Darſtellung, ſondern wie die Not das Genie erſchuf und die Zufälle Helden machten. Denn was in ſeinem Urſprung Geburt des

Schicksals war, wird zum Plane der Weisheit, als Wilhelm von Oranien, ein zweiter Brutus, sich dem großen Anliegen der Freiheit weiht, und nun hilft alles zu dem großen Ziele: die historischen Umstände des Augenblicks, die der Menschenwille klug benutzt, und die Charaktere der Nationen und Führer, die, ob sie wollen oder nicht, die große Sache der menschlichen Freiheit fördern. Auch die religiöse Freiheit, welche damals die Welt durchdrang, hilft der verschwisterten Idee politischer Freiheit zum Siege. So natürlich nun aber dieser Sieg aus der Verkettung der Dinge zu erklären ist, so scheint fast doch eine höhere Absicht im Spiele zu sein, welche eben durch die Verkettung der Dinge die Sache der Menschheit in der Geschichte entwickelt. Der Zufall erhält Bedeutung. Eine solche Geschichtsauffassung spricht Schiller in der Einleitung zu seinem Werke aus. Er ist noch ganz der Karlos-Dichter, der die Gründung der niederländischen Freiheit als ein Sinnbild aufstellen will, was Menschen für die gute Sache wagen dürfen, weil in der guten Sache der Freiheit selbst die Kraft des Sieges liegt. Wie er nun aber tiefer in die Geschichte eindringt und in der Darstellung weiterschreitet, sind es nicht mehr die allgemeinen Ideen von Freiheit und Despotismus, die ihn fesseln, sondern die handelnden Menschen und die Wechselwirkungen von Zufall und Wille. Ohne ein metaphysisches Ziel aufzustellen, geht er den natürlichen Ursachen des wunderbaren Sieges nach, und der Wille zur Selbstbestimmung, gefördert durch die historischen Verhältnisse, tritt als das treibende Motiv hervor. So steht natürlich Wilhelm von Oranien im Mittelpunkte der Darstellung, in dem die tiefe, wenn auch unhistorische Seelenanalyse des Dichters den reinen Kämpfer der Freiheit findet. Neben ihm steht Egmont als eine glänzende Erscheinung, den sein all zu phantastischer Geist ins Verderben stürzt. Man merkt hier wie auch in der Beilage, daß Schiller dem Goetheschen Egmont den historischen Egmont gegenüberstellen wollte. Aus dem realhistorischen Geiste der

Darstellung ergibt sich die Objektivität, mit der die Gegner der Freiheit dargestellt werden: Alba, Granvella und Philipp II., deren Handlungen aus Gründen der Staatsnotwendigkeit hergeleitet werden. Zeigt sich in der lebendigen Darstellung dieser großen Gestalten der Dramatiker, so zeigt er sich auch in der Darstellung der großen Kämpfe und Massenbewegungen, die seinen Blick festhielten. Der Zug der Geusen und der Bildersturm sind Glanzstücke historischer Lebendigkeit und Phantasie. Als Künstler eben ging Schiller an sein Werk. Er wollte überzeugen, daß die Geschichte nicht notwendigerweise langweilig sein müsse, und daß sie von der verwandten Kunst etwas borgen kann, ohne deswegen zum Roman zu werden. Der Stil des Werkes ist demnach angelegt. Aber noch tastet er unsicher nach der „echt historischen Schreibart". Noch ist dieser Stil allzu rhetorisch und barock.

Zwei kleine Abhandlungen, die im gleichen Jahre mit dem Abfall der Niederlande und ebenfalls in Wielands Teutschem Merkur erschienen, bewegen sich in einem ähnlichen Gedankenkreise, da sie Gegner und Helden der Freiheit darstellen. Die „Jesuitenregierung in Paraguay" ist der aus dem Spanischen übersetzten „Neuesten Relation von der Schlacht in Paraguay 1759 1. Oktober, zwischen der jesuitischen und den vereinigten spanisch- und portugiesischen Armeen" entnommen, die Schiller in der Pragmatischen Geschichte des Ordens der Jesuiten von Harenberg (1760) fand. „Herzog von Alba bei einem Frühstück auf dem Schlosse zu Rudolstadt im Jahr 1547" wurde durch Schillers Aufenthalt in Rudolstadt angeregt und aus Spangenbergs Adels-Spiegel (Schmalkalden 1591) geschöpft. Die Erzählung verherrlicht eine heldenmütige Frau, welche ihr Volk gegen die Untaten des Herzogs zu schützen weiß und in ihrem Lande die Reformation verbreitet.

Die Geschichte des Abfalls der Niederlande gründete Schillers Ruf als Historiker und trug ihm die Professur in Jena ein. Die Vorbereitung zu den Vorlesungen, die

Ostern 1789 beginnen sollten, führte ihn nun weit und breit in die Geschichte der Völker. Die Quellen seiner Kenntnisse waren die Éléments d'histoire générale des Abbé Millot, die Allgemeine Welt- und Völkergeschichte von Beck, die Weltgeschichte von Schroeck, Robertson: Geschichte Kaiser Karls V., Gibbon: History of the decline and fall of the Roman Empire, Bossuet: Discours sur l'histoire universelle, Schmidt: Deutsche Geschichte, Schlözer: Vorstellung seiner Universalhistoire, Voltaire: Essay sur les moeurs, Pütter: Grundriß der deutschen Staatsverfassung und Montesquieus Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains. Besonders das eindringliche Studium Montesquieus hob nun seine historische Betrachtung und vereinfachte seinen Stil.

Schon im Jahre 1787 hatte Schiller auf Anregung Reinholds zwei geschichtsphilosophische Abhandlungen von Kant mit großer Befriedigung gelesen: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht und Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte. Diese Lektüre begann jetzt ihre Früchte zu tragen. An Kant bildete sich Schiller sein Ideal einer Universalgeschichte. Die Antrittsrede, mit der er sein akademisches Amt in Jena begann, steht unter der Wirkung der ersten Abhandlung von Kant. Ihr Thema war: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Sie erschien 1789 im Teutschen Merkur und in einem Sonderdruck. Ihr Grundgedanke ist: daß die Geschichte die Ausbildung des ganzen Menschen zu ihrer Aufgabe hat, weil sie zu dem ganzen Menschen zu sprechen vermag. Das kann sie freilich nur, wenn sie nicht als Brotwissenschaft zur Erreichung von Amt und Würden betrieben wird (wie es gerade in Jena geschah!), sondern wenn der philosophische Kopf die unzertrennliche Einheit aller Kulturwissenschaften begreift und die Idee einer Universalgeschichte aufstellt. Sie allein vermag die heutige Gestalt der Welt zu erklären. Schiller steht noch auf dem Standpunkte der Aufklärung, wenn er nun verlangt, daß man die Geschichte

als die Voraussetzung der durch Kunst, Wissenschaft und Freiheit erleuchteten Gegenwart betrachtet. Aber er räumt jeder Begebenheit der Weltgeschichte eine innere Notwendigkeit ein. Die notwendige Verkettung von Ursache und Wirkung führte von der ersten Stufe der Natur zur gegenwärtigen Höhe der Kultur, welche die Herrschaft des Gesetzes ist. Der Mangel an zureichenden Quellen würde freilich die Weltgeschichte zu einem Aggregat von Bruchstücken machen. Aber der philosophische Verstand bindet sie aus der Erkenntnis, daß die Gesetze der Natur und der Geschichte ewig die gleichen sind, zur Einheit des Systems zusammen, und auch dabei bleibt er nicht stehen, sondern er hebt die einzelne Erscheinung zur Idee, und die mechanische Verknüpfung von Ursache und Wirkung erscheint ihm im Lichte einer höheren Absicht. Er trägt ein teleologisches Prinzip in die Weltgeschichte, indem er sich bewußt bleibt, daß doch erst die fernste Zukunft das Problem der Weltordnung auflösen werde. Dieses Problem ist der Universalgeschichte als letzte Aufgabe gestellt. Indem sie auf solchem Wege den Menschen mit Vergangenheit und Zukunft verbindet, führt sie das Individuum in die Gattung hinüber und ist ein Sporn zur Arbeit für künftige Generationen.

Die Vorlesungen, die Schiller über die Universalgeschichte hielt, sind nun wirklich von diesem Standpunkte aus gehalten, indem sie die innere Notwendigkeit und den Zweck der Begebenheiten für die Entwicklung der Menschheit feststellen und die Geschichte, wie die Aufklärung es tat, in stetem Hinblick auf die erleuchtete Gegenwart betrachten. In ihrer ursprünglichen Fassung sind sie nicht erhalten, aber Schiller hat einzelne Teile aus ihnen in seiner Thalia veröffentlicht. Dazu gehört zunächst die Abhandlung: „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde" (Thalia 1790), welche durch Kants Aufsatz über den mutmaßlichen Anfang der Menschengeschichte angeregt und dadurch auch mit Herders Gedanken in Beziehung gesetzt wurde. Mit Kant und Herder

teilt sie ihre Grundidee, daß der Sündenfall des Menschen sein erster Schritt zur Freiheit und Humanität gewesen ist. Die Vorsehung wollte nicht, daß der Mensch im Paradiese der Natur gleich Tier und Pflanze ein glückliches Triebleben weiterführe. Er sollte den Stand der Unschuld verlieren, um ihn durch seine Vernunft wieder aufzusuchen und so als ein freies Wesen dahin zurückzukommen, wovon er als ein Sklave des natürlichen Instinktes ausgegangen war. Aus einem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft sollte er sich zu einem Paradies der Erkenntnis und Freiheit hinaufentwickeln, einem solchen nämlich, wo er dem moralischen Gesetze in seiner Brust ebenso unwandelbar gehorcht, als er anfangs dem Instinkte gedient hat. Denn moralisch ist nur der Mensch, der sich selbst aus Freiheit das Gesetz gibt. Die erste Schuld war auch der erste Schritt zur Freiheit und damit zur Kultur. Diese Gedanken wurden, ihrer historischen Form entkleidet, die Grundlagen von Schillers gesamter Kultur-Philosophie, auf die Geschichte der Kunst übertragen, die Grundlagen seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung.

Ein weiterer „Riesenschritt auf dem Wege der Kultur" ist die Staatenbildung, mit der sich die folgenden Arbeiten beschäftigten. Aus den Vorlesungen stammt auch die Abhandlung über „Die Sendung Moses", die ebenfalls 1790 in der Thalia erschien. Sie schloß sich in ihrem Inhalt einer Schrift von Reinhold: Über die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freimaurerei (Leipzig 1788) an, aber die Problemstellung ist doch ganz Schillers Eigentum: wie die Sendung Moses vom Standpunkte des aufgeklärten Jahrhunderts zu bewerten ist. Die Gründung des jüdischen Staates durch Moses ist eine der denkwürdigsten Begebenheiten, welche die Geschichte aufbewahrt hat, denn ihre Folgen dauern noch bis auf diesen Augenblick fort. Ohne die Religion der Hebräer würde es niemals ein Christentum noch einen Koran gegeben haben, ja sie ist die Grundlage der gegenwärtigen Aufklärung, denn Moses war es, der

die kostbare Wahrheit von dem einigen Gotte, den vorher nur die ägyptischen Mysterien lehrten, unter einem ganzen Volke verbreitete und dieses geheimgehaltene Resultat der Mysterien zur Grundlage eines Staates machte. Dadurch wurde diese Wahrheit, wenn auch als ein Gegenstand des blinden Glaubens, so lange unter den Menschen erhalten, bis sie endlich zu einem Vernunftbegriffe reifen konnte.

An diesen Aufsatz schließt sich unmittelbar die nächste Abhandlung an, die ebenfalls aus den Vorlesungen stammt und in der Thalia 1790 erschien, indem sie nun die Staatengründung der griechischen Gesetzgeber auf ihren Wert für die Entwicklung der Menschheit prüft: „Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon." Ihre Quellen sind Plutarch und Montesquieu. Die Gesetzgebung des Lykurgus ist, gegen seinen eigenen Zweck gehalten, ein Meisterstück der Staats- und Menschenkunde, aber gegen den Zweck der Menschheit gehalten, durchaus verwerflich. Denn diesem Staate wurde das zum Opfer gebracht, dem der Staat selbst nur als ein Mittel zu dienen hat. Der Staat selbst ist niemals Zweck, sondern immer nur eine Bedingung zum Zwecke der Menschheit, und dieser Zweck ist: Ausbildung aller menschlichen Kräfte, Fortschreitung des Geistes, Kultur. Lykurgus aber opferte seinem Staate die natürlichsten und schönsten Gefühle der Menschheit, welche ihren Fortschritt bedingen. Immerhin war es ein Riesenschritt des menschlichen Geistes, das als ein Kunstwerk zu behandeln, was bisher dem Zufall und der Leidenschaft überlassen gewesen war. Ganz anders war schon die Gesetzgebung Solons, welche nicht den Menschen zum Diener des Staates, sondern den Staat zum Diener des Menschen machte. Nur hatte er unrecht, moralische Pflichten mit dem Zwang der Gesetze einzuschärfen, denn zur moralischen Schönheit der Handlung ist die Freiheit des Willens erste Bedingung. In dieser Abhandlung steigt die Idee des ästhetischen Staates auf, welche Schillers höchstes Kulturideal wurde.

Mehr ist von Schillers Vorlesungen nicht erhalten, so daß

man seine Anschauung der nächsten Zeiten nicht kennen würde, wenn man nicht einen vollgültigen Ersatz für die fehlenden Vorlesungen hätte: die Einleitungen und Vorberichte, welche Schiller aus dem Materiale seiner Vorlesungen formte und in der „Allgemeinen Sammlung historischer Memoires" veröffentlichte. Diese Sammlung, zu deren Herausgabe und Redaktion er durch die Collection universelle des Mémoires particuliers rélativs à l'histoire de France angeregt wurde, war für das ungelehrte Publikum bestimmt und sollte für Schiller gewiß auch eine Quelle des Erwerbes sein.

Ihn reizte aber besonders das psychologische Interesse an Denkwürdigkeiten, welche den historischen Helden in seiner Menschlichkeit enthüllen. Die „Allgemeine Sammlung historischer Memoires vom 12. Jahrhundert bis auf die neuesten Zeiten, durch mehrere Verfasser übersetzt, mit den nötigen Anmerkungen versehen, und jedesmal mit einer universalhistorischen Übersicht begleitet", erschien in 2 Abteilungen: die erste, welche das Mittelalter umfaßte, von 1790—95, die zweite, die mit dem Zeitalter Heinrichs IV. von Frankreich begann, von 1791—1806. Schillers redaktionelle Tätigkeit dauerte nur bis 1793.

Am Anfang des ganzen Werkes, das mit der Zeit der Kreuzzüge begann, schien es nötig zu sein, eine allgemeine Übersicht über die große Veränderung in dem politischen und sittlichen Zustand von Europa, welche durch das Lehensystem und die Hierarchie bewirkt wurde, kürzlich vorauszuschicken. Die „Universalhistorische Übersicht der vornehmsten an den Kreuzzügen teilnehmenden Nationen, ihrer Staatsverfassung, Religionsbegriffe, Sitten, Beschäftigungen, Meinungen und Gebräuche" war also nicht nur als die Einleitung zu der „Alexias" der byzantinischen Kaisertochter Anna Kommena gedacht, die von einem Studenten ganz ungenügend herausgegeben wurde, sondern als die Einleitung zu der ersten Abteilung der Memoires überhaupt, welche den Kreuzzügen

gewidmet war. Die Problemstellung dieser Übersicht lautete wiederum so: war die Völkerwanderung und das auf sie folgende Mittelalter eine notwendige Bedingung unserer besseren Zeiten? Schiller stellte sich zunächst ganz auf den Standpunkt, den sein Jahrhundert bis zu Herder und Johannes von Müller einnahm: daß Torheit und Raserei die Kreuzzüge zeugten. Aber seine Auffassung ihrer wohltätigen Folgen ist doch ganz sein Eigentum. Wenn aus dem antiken Bürger der moderne Mensch werden sollte, wenn an die Stelle des antiken Bürgerrechts die moderne Menschenfreiheit treten sollte, so mußte auf die entnervende Ruhe der alten Welt zunächst die stürmische und gesetzlose Freiheit des Mittelalters folgen. Dadurch gewann die menschliche Vernunft die Zeit, sich selbst das Gesetz zu geben, dadurch wurde die Kraft des unüberwunden aus dem Mittelalter hervorgehenden Geschlechtes erzeugt, welches das Glück der Menschheit schuf. Das Mittelalter also war die notwendige Vorbedingung des schönen 16. Jahrhunderts, in welchem Gedanke und Wille, Erkenntnis und Heldenmut, Freiheit und Kultur zur Gründung des Menschenglückes zusammenwirkten.

Eine Ergänzung zu der hier niedergelegten Geschichtsphilosophie des Mittelalters bildet Schillers Vorrede zu Niethammers Bearbeitung der Geschichte des Malteserordens von Vertot (Jena 1792—93). Seine Schätzung des Mittelalters ist nun unter dem Einflusse der Kantischen Ethik sehr gewachsen. Die höhere Erkenntnis der neuen Zeit, so heißt es nun, welche mit Verachtung auf jene Periode des Aberglaubens und Fanatismus blickt, kostete das wichtige Opfer praktischer Tugend. Wir haben nicht mehr die praktische Stärke des Gemütes, einem bloß idealischen Gut alle Güter der Sinnlichkeit zum Opfer zu bringen. Wenn nur die Herrschaft des Gesetzes über das Gefühl dem Menschen Würde verleiht, so war die Menschheit ihrer höchsten Würde nie so nahe wie im Mittelalter, wo die Glaubenshelden, indem sie nur einem Kirchengesetz zu dienen glaubten, unwissend das höhere Gebot der Sittlichkeit be-

folgten. War das Ideal auch Wahn und Irrtum, so war doch die Form ihres Handelns sittlich, weil es von übersinnlichen Triebfedern geleitet wurde. Der Heroismus seiner eigenen Weltanschauung, der dem Historiker diese tiefe Sympathie für den Malteserorden eingab, gab sie auch dem Dichter ein, vor dessen Seele ein gewaltiges Drama „Die Malteser" stand, welches den Sieg des Gesetzes über die Sinnlichkeit zu seinem Gegenstande haben sollte. Auch die Gedichte: „Der Kampf mit dem Drachen" und „Die Johanniter" gingen aus diesem geschichts-philosophischen Gedankenkreise hervor. Auch die Form dieses Ritterordens als einer politischen Gesellschaft, in der das menschliche Geschlecht einen neuen Versuch zur Herstellung der gesellschaftlichen Glückseligkeit machte, mußte das Interesse des Dichters erregen, der ein Staatsideal vor die Seele seines Posa, eines Malteserritters, gestellt hatte, der seine Aufmerksamkeit auf den Staat der Juden, der Griechen und der Jesuiten richtete, der endlich zu seinem eigenen Ideal eines ästhetischen Staates kam, in dem die Sinnlichkeit nicht mehr heroisch überwunden werden muß, sondern in schöner Einheit mit dem Gesetze steht.

Die Fortsetzung der universalhistorischen Übersicht erschien erst, wie eine „Nachricht" am Anfang des zweiten Memoirenbandes 1790 ankündigte, im dritten Bande der Sammlung: Denkwürdigkeiten aus dem Leben al Malich al Nasir Saladins, Sultans von Ägypten, beschrieben durch Bohadin, Speddads Sohn, seinen Vertrauten. Auf Schillers „Vorerinnerung" zu diesem Bande, welche dem Publikum dies Urbild zu Lessings verschönertem Bilde des ägyptischen Sultans empfahl, folgte seine „Universalhistorische Übersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrichs I.", deren Quellen Schmidts Geschichte der Deutschen und Voltaires Essay sur les moeurs waren. Aber seine persönliche Auffassung der Geschichte verleugnet sich auch hier nicht, wenn er in dem Kampfe zwischen Kaiser und Papst zwar für den Kaiser Partei ergreift, und

doch der Prinzipientreue des Papstes eine für sein Jahrhundert unerhörte Gerechtigkeit zuteil werden läßt. Glänzend ist die Schilderung der Kulturvermischung auf Sizilien, welche dann den kulturhistorischen Hintergrund der Braut von Messina abgab.

Mit der zweiten Abteilung der Memoires, welche zuerst die „Denkwürdigkeiten des Herzogs von Sully" in der Übersetzung des sächsischen Rittmeisters von Funk brachte, trat Schiller in das Zeitalter der Reformation über, das sich nach seiner Geschichtsphilosophie aus dem Mittelalter ergeben mußte. Er verfaßte den „Vorbericht" zu den Denkwürdigkeiten, und im gleichen Bande der Sammlung begann seine „Geschichte der französischen Unruhen, welche der Regierung Heinrichs IV. vorangingen". Diese Geschichte setzte sich bis in den fünften Band der Abteilung fort (1791—93). Ihre Hauptquelle war Anquetils l'esprit de la ligue, dem Schiller in Anordnung der Materie wie in der Materie selbst sich anschloß. In der Darstellung der furchtbaren Religionskämpfe zwischen den französischen Reformierten und Katholiken meinte Schiller wiederum zu erkennen, wie jede historische Begebenheit die Sache der Menschheit weiterbringt, indem der fanatische Verfolgungsgeist der alten Kirche die Sache des Protestantismus nur fördern mußte. Aufklärung und Geschmack kämpften auf Seiten der neuen Religion, während Unwissenheit und Pedanterie der Anteil ihrer Verfolger war. Aber aus dem Schoße der reformierten Kirche ging ein finsterer und grausamer Geist hervor, der sie zu Untaten trieb. Eine Religion, welche der Sinnlichkeit solche Martern auferlegte, konnte die Gemüter nicht zur Menschlichkeit einladen. Der Charakter der ganzen Partei mußte mit diesem düstern und knechtischen Glauben verwildern. So lag auch in ihrem Untergang ein inneres Recht. Aber die Sache der Freiheit war doch vorwärts gekommen, und wie es ein charakteristischer Zug der Freiheitsliebe ist, daß sie Geist und Herz erweitert, so wirkten die französischen Kämpfer der

Religionsfreiheit nicht nur für die Stärkung der deutschen Reformation, sondern auch für die Befreiung der Niederlande vom politischen Despotismus.

Die Reformation erschien Schiller immer mehr und mehr als die Grundlage der Menschheitsbefreiung. Er plante ein großes Werk über Luther und die deutsche Reformation und glaubte damit für eine welthistorische Revolution in Glaubenssachen wirken zu können. An die Stelle dieses Planes trat die Geschichte des dreißigjährigen Krieges, welche durch einen Vorschlag des Buchhändlers Göschen, der sie für seinen Damenkalender haben wollte, angeregt wurde. Sie erschien denn auch in dem Historischen Kalender für Damen von 1791—93, wurde dann 1793 zu einer Buchausgabe zusammengefaßt und 1802 in gekürzter Gestalt wieder herausgegeben. Ihre Quellen waren die Histoire des guerres et des négociations qui précédèrent le traité de Westphalie von Bougeant, Schmidts Geschichte der Deutschen, die Historie de Gustave-Adolphe von Mauvillon, Pufendorfs Schwedische Geschichte und einige Schriften, auf die er durch diese Hauptquellen hingeleitet wurde.

Aber schon die ersten Schritte im Felde der Geschichte hatten ihn auf diese Zeit des höchsten Nationalelends geführt, aus deren Dunkel doch so glänzende Helden herausleuchteten. Wie er nun weiter in die Geschichte drang und alles auf seinen Wert für die Entwicklung der Menschheit hin betrachtete, ging ihm die hohe Bedeutung auf, welche diese Zeit des großen Religionskrieges für die Sache der Freiheit hatte, und von diesem Standpunkte ging er nun an die Darstellung. Die Reformation, welche den Abfall der Niederlande wie alle folgenden Weltbegebenheiten bestimmte, hatte den kulturellen Sinn, daß sie die Staaten von Europa unter sich zu einer engeren Vereinigung führte. Die erste Wirkung dieser politischen Sympathie war zwar der dreißigjährige Krieg. Aber Europa ging ununterdrückt und frei aus diesem fürchterlichen Kriege hervor, in dem es sich zum ersten Male als eine zusammenhängende Staaten-

gesellschaft erkannt hatte, und diese allgemeine Staatensympathie verbürgte den Fortschritt der Kultur. Die Religion wirkte dieses alles, durch sie allein war möglich, was geschah, aber es fehlte viel, daß es für sie und um ihretwegen unternommen worden wäre. Mit der siegenden Gewalt der Wahrheit verbanden sich die Privatvorteile der Fürsten und die Sonderinteressen der Staaten. Das ist die geschichtsphilosophische Auffassung dieses Krieges, welche seine realpolitischen Motive im Dienste einer höheren Notwendigkeit erblickte und ihn als Grundlage der künftigen Aufklärung erkannte. Je weiter aber Schiller in der Darstellung schreitet, desto mehr tritt die Idee hinter der gewaltigen Verkettung der Begebenheiten zurück, desto mehr wird der Dramatiker von den großen Persönlichkeiten gefesselt, welche dieser Krieg gebar. Wie ein welthistorisches Drama ist diese Darstellung angelegt. Die erste Partie ist nur der Hintergrund, das tiefe Dunkel, aus dem nun die leuchtenden Heldengestalten heraustreten: Wallenstein und Gustav Adolf. Ihr Kampf und Untergang zieht von nun an alles Interesse an sich und weckt Furcht und Mitleid, wie der Kampf und Untergang tragischer Helden. Gustav Adolf erscheint als der lichte Held der Freiheit, Wallenstein als ein großartiger Intrigant.

Als diese Helden des kriegerischen Dramas von der Bühne verschwunden sind, fühlt der dramatische Historiker die Einheit der Handlung schwinden, welche die Übersicht der Begebenheiten durch diesen Brennpunkt erleichterte. Die noch übrige Hälfte der Kriegsgeschichte hatte um so viel weniger Interesse und Reiz für ihn, als sie reicher an Schlachten und an Helden war. Darum kam er nun schnell zum Schluß, ohne daß er den westfälischen Frieden noch erreichte.

Diese dramatische Anlage macht die Geschichte zu einem Kunstwerk, und ihr Stil zeigt die rasche Entwicklung, welche Schiller als Historiker in der französischen Schule durchmachte. Er ist seit der Geschichte des Abfalls der Nieder-

lande viel einfacher, gegenständlicher, historischer geworden. Nur wenige Male fällt er in die „poetische Diktion" zurück, wenn Heldengröße die historische Objektivität in dichterische Begeisterung verwandelt. Dann strömt noch die Rede wie ein episches Gedicht dahin.

Diese Entwicklung des historischen Stils, wie auch die Entwicklung der historisch-politischen Auffassung war mit der Geschichte des dreißigjährigen Krieges noch nicht beendet. Erst die beiden Arbeiten, die schon in eine Zeit fallen, als Schiller die Geschichte verlassen hatte und nur gelegentlich zu ihr zurückkehrte, zeigen ihn ganz auf der Höhe historischer Meisterschaft.

In die historische Epoche fällt noch die Herausgabe der „Merkwürdigsten Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit" nach dem französischen Werke des Pariser Parlaments-Advokaten Pitaval: Causes célèbres et intéressantes (1734ff.).

Mit diesen Rechtsfällen wollte Schiller die Schundliteratur auf ihrem eigenen Boden bekämpfen, indem er den gleichen Stoff zur Verbreitung von Menschenkenntnis und Menschenbehandlung nützen wollte. Schiller verfaßte die „Vorrede" zum ersten Teil (1792), welche zeigt, daß er nicht mehr die Sturm- und Drangliebe für den Verbrecher, sondern nur noch das psychologische Interesse an den geheimen Bewegursachen menschlicher Handlungen hatte. Das geschichtliche Studium diente eben der Entwicklung seines Realismus.

Die glänzende Darstellung der „Merkwürdigen Belagerung von Antwerpen", welche in den Horen 1795 erschien, hat einen genialen Menschen zum Helden, der den scheinbar unüberwindlichen Widerstand eines mächtigen Elementes durch Klugheit, Entschlossenheit und einen standhaften Willen besiegt. Schillers letzte Arbeit im Felde der Geschichte, die Vorrede zu den von Wilhelm v. Wolzogen bearbeiteten „Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Marschalls von Vieilleville", in den Horen 1797,

ist die vollendete Charakteristik eines durchaus nicht ungewöhnlichen Mannes, dessen gemäßigter Charakter in der Geschichte, welche ihr Augenmerk auf geniale Handlungen richten muß, zu kurz kam. Desto dankbarer sind solche Charaktere für den Biographen, „der sich immer lieber den Ulysses als den Achilles zu seinem Helden wählen wird".

Man kann nicht verkennen, daß hier eine Annäherung an Goethe liegt, mit dem er unterdes den Bund geschlossen hatte. Sein historisches Studium hatte mitgeholfen, die Grundlage solcher Annäherung zu schaffen, indem sie seinen Realismus entwickelte. Was für Goethe das Studium der Natur bedeutete, das bedeutete für Schiller das Studium der Geschichte. Darin zeigt sich die Verschiedenheit dieser Geister, von denen der eine im Reiche der Natur, der andere im Reiche des Willens lebte. Für Schiller war die Weltgeschichte nur unter dem Gesichtspunkte ein erhabenes Objekt, daß sie von dem Kampfe der menschlichen Freiheit mit der Natur berichtet, und gerade, daß die Natur in diesem Reiche der Freiheit aller Gesetze spottet, machte ihm die absolute Unmöglichkeit sichtbar, die Natur durch Naturgesetze zu erklären.

So wurde sein Gemüt gerade durch die Geschichte aus der Welt der Erscheinungen in die Ideenwelt getrieben. Der Gedanke des Erhabenen, das in der freien Erhebung des Geistes über die Notwendigkeit der Natur beruht, ging ihm zuerst in der Geschichte auf. Goethe aber lebte im Reiche der Natur und liebte ihre Notwendigkeit als die Notwendigkeit Gottes.

Wird so die Gegensätzlichkeit dieser Geister sichtbar, so lag doch auch gerade darin der Grund einer möglichen Verständigung. Denn in der Geschichte erkannte nun Schiller die hohe Gesetzmäßigkeit der Entwicklung und die Bedingtheit der einzelnen Erscheinung, was Goethe in der Natur erkannte. So erhielt sein Idealismus die Grundlage des historischen Realismus. Die Wirklichkeit trat wohl unter

die Beleuchtung der Idee, aber sie wurde nicht mehr durch die Idee gemeistert. Die Geschichte zeigte ihm wohl den Gegensatz von Ideal und Leben, aber auch die Entwicklung vom Leben zum Ideal. Damit hat diese historische Epoche auch seine Philosophie so weit entwickelt, daß er ihr jetzt nur noch die theoretische und kritische Sicherheit zu geben hatte. Denn in der Geschichte hatte er den Weg der Menschheit von pflanzenhafter Naturnotwendigkeit zu Freiheit und Selbstbestimmung, von einem Paradiese der Sinnlichkeit zu einem Paradiese der Sittlichkeit erkannt, und damit war ihm die Idee der Kultur aufgegangen. Auch daß die Kultur in der Form des Staates verwirklicht werden muß, hatte ihn die Geschichte gelehrt. Mit höchster Folgerichtigkeit also schloß sich nun das Studium der Philosophie an das Studium der Geschichte, und dann erst ging er wieder zur Dichtung über, welche ihm doch immer vor der Seele gestanden hatte.

Die Dichtung zeigte dann die segensreiche Wirkung der Geschichte, die ihn zur Gegenständlichkeit führte. Im Wallenstein entfaltete sich sein historischer Realismus unter der Beleuchtung der Idee, und die Erkenntnis von dem Schicksal des Ideals, wenn es in die historische Wirklichkeit tritt, und von der Notwendigkeit überhaupt, die im Leben herrscht, vertiefte den tragischen Gehalt seiner Dramen. Wie die Probleme der Weltgeschichte in seine Dramen eingingen, so wurde der Gang der Kultur, den die Geschichte ihm gezeigt hatte, der Gegenstand bedeutender Gedichte. Auch die poetische Form erfuhr von der Geschichte bedeutende Wirkung. Denn die Geschichte machte sie einfacher, realistischer, wenn sie auch nicht die letzten Reste unpoetischer Rhetorik vernichten konnte. Als Historiker hat Schiller gelernt, die Bewegungen großer Massen zu gestalten, das Volk und die Vielheit von Ständen und Gattungen in bedeutenden Charakteren darzustellen. Die Geschichte entwickelte die Symbolik seiner Form, die zuerst den ungeheuren Massen des Wallenstein beizukommen

vermochte. Aber zu all dem mußte doch erst die Philosophie den Grund- und Schlußstein legen.

Die historischen Abhandlungen stellte Schiller mit den Philosophischen Briefen, den Briefen über Don Karlos und den Erzählungen (Ostern 1792) zu einem ersten Bande seiner „Kleineren prosaischen Schriften" zusammen, in deren „Vorbericht" er den Mangel einer nachbessernden Feile aus Gründen des entwicklungsgeschichtlichen Interesses entschuldigte. Die weiteren drei Bände, welche von 1800 bis 1802 erschienen, brachten seine philosophischen Schriften.

Wie eng sich aber die Philosophie an die Geschichte schließt, zeigt ein Vergleich, den Schiller selbst zwischen der Reformation, dem Mittelpunkt seines historischen Studiums, und Kant, dem Mittelpunkt seines philosophischen Studiums, anstellte. In beiden erkannte er die entscheidenden Momente der Befreiung: „In beiden war etwas sehr bedeutend Reales, dort der Abfall von Satzungen und die Rückkehr zu den Quellen, Bibel und Vernunft, hier der Abfall vom Dogmatismus und der Empirie."

Schiller als Ästhetiker

Am 1. Januar 1792 schrieb Schiller an Körner, er treibe jetzt mit großem Eifer Kantische Philosophie, und sein Entschluß sei unwiderruflich gefaßt, sie nicht eher zu verlassen, bis er sie ergründet habe, wenn ihn dieses auch drei Jahre kosten könnte. Die Kantianer in Jena unter Reinholds Führung bestärkten ihn in diesem Entschluß. Als er im April nach Dresden zu Körner kam, war die Kantische Philosophie der Gegenstand ihrer Unterhaltung, und man verabredete einen philosophisch-ästhetischen Briefwechsel. Die Kunstmäßigkeit sollte ihm erst zur Natur werden, ehe er wieder an die Dichtung ging. Mitte Mai war er wieder in Jena. Auch die gewaltsame Erschütterung der politischen Welt in jener Zeit entwickelte Schillers Philosophie. Die furchtbare Durchführung der französischen

Revolution überzeugte ihn immer mehr, daß wahre Freiheit nicht Willkür und Gesetzlosigkeit sei, daß die menschliche Gesellschaft noch nicht zur Vollendung reif sei. Die französische Nationalversammlung ernannte zwar den Dichter der Räuber am 26. August 1792 zum Ehrenbürger Frankreichs. Aber Schiller war nicht mehr der Dichter der Räuber. Er plante eine Denkschrift, in der er für Ludwig XVI. eintreten wollte. Er wußte nun, daß die Freiheit in nichts anderem bestehen kann als in der freien Anerkennung des Gesetzes, und daß die Menschheit zu einer solchen Freiheit erst erzogen werden muß. Hatte ihm die Kunst ihre hohe Kulturmission offenbart, so kam nun der Gedanke zur Reife, daß nur eine ästhetische Erziehung, eine Erziehung durch die Schönheit, das Ideal der Kultur verwirklichen kann. Er selbst fühlte sich berufen, als Philosoph und Dichter zur Gründung der idealen Gesellschaft mitzuwirken, und versenkte sich mit doppelter Kraft in das Studium der ästhetischen Philosophie.

Er las ein Kolleg über Ästhetik, plante ein Gespräch über die Schönheit, das aus den Briefen hervorgehen sollte, die er im Januar und Februar 1793 mit Körner gewechselt hatte, und schon stellte er in einem Briefe an den Prinzen von Augustenburg am 13. Juli 1793 das Programm seiner Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen auf und legte diesem Briefe einen fertigen Aufsatz ähnlichen Inhalts über Anmut und Würde bei.

Aber die immer wieder ausbrechende Krankheit störte allzuhäufig seine Studien. Lotte sah der Mutterschaft entgegen und bedurfte der Pflege, die sie in Jena und der Umstände halber auch in ihrer Heimat nicht haben konnte. Da entschloß sich Schiller, der lange schon die Sehnsucht nach seiner Heimat fühlte, zu einer Reise nach Schwaben, die am 2. August 1793 angetreten wurde. Da der einstige Flüchtling die Erlaubnis zur Rückkehr vom Herzog Karl Eugen nicht erhalten hatte, wählte er zunächst die freie Reichsstadt Heilbronn als Aufenthalt. Bald aber wagte

er den Schritt über die Grenze und siedelte am 8. September nach Ludwigsburg über, wo nun ein beglückender Verkehr mit den Eltern und der Schwester auf der Solitüde begann. Zu der Auffrischung alter Freundschaften mit Hoven, Jahn, Conz, Haug und Petersen machte er eine neue Bekanntschaft mit Friedrich Hölderlin, den er an Charlotte von Kalb als Hofmeister ihres Sohnes empfahl. Am 14. September schenkte ihm Lotte den heiß ersehnten Sohn. Am 24. Oktober starb Herzog Karl Eugen. Schiller weinte „dem alten Herodes" keine Träne nach. Jetzt konnte er auch Stuttgart ohne Furcht betreten, und bei einem Besuche der Karlsschule wurde ihr berühmtester Zögling mit hohen Ehren empfangen. Die Krankheit freilich wollte nicht von ihm weichen, und er mußte all seine Kraft zur geistigen Arbeit aufbieten. Die Briefe an den Augustenburger wurden in dieser Zeit gefördert. Überall begleitete ihn Kant. Als eine drohende Seuche ihn von Ludwigsburg forttrieb, siedelte er im März nach Stuttgart über, und hier nahm er wieder einmal den Plan zum Wallenstein vor. Die reiche Anregung, die er hier in einem Kreise von Künstlern empfing, kam seiner Ästhetik zugute. Er verkehrte mit dem Musiker Zumsteeg und mit bildenden Künstlern, unter denen Dannecker am bedeutendsten hervortrat. Dieser modellierte eine Büste Schillers, welche seinen Idealismus zu vollendetem Ausdruck bringt. In dieser Zeit malte auch Ludowica Simanovicz sein Bild. Damals machte er in das Foliostammbuch eines Kunstfreundes, dessen Name bisher nicht ermittelt wurde, einen poetischen Eintrag. Bevor er von der Heimat Abschied nahm, ging er mit dem Tübinger Verleger Cotta noch einen wichtigen Bund ein, der auf persönliche Freundschaft wie auf gemeinsame Interessen gegründet war. Am 6. Mai verließ er die Heimat, und am 15. Mai war er wieder in Jena, und nun begann die Zeit, da er durch Fichte, Humboldt und Goethe seine Philosophie zur Reife brachte.

Er lernte Fichte, der an Reinholds Stelle als Professor der Philosophie nach Jena gekommen war, im Juni 1794 kennen und fand die Bekanntschaft äußerst interessant, „aber mehr durch seinen Gehalt als durch seine Form". Persönlich kamen sich die beiden doch nicht nahe, und bald erfolgte der Bruch zwischen ihnen. Der Grund war ihre ganz verschiedene Stellung zur Form. Aber die neue Aussicht, welche Fichte dem Kantischen Systeme gab, trug nicht wenig dazu bei, ihn von neuem zu energischen Kant-Studien zu bewegen. Wenn er auch die Gefahr erkannte, daß die reine Spekulation, die Fichte betrieb, zur leeren Spekulation werden könne, so hatte doch das, was er von Fichtes System begriff, seinen ganzen Beifall. Vieles blieb ihm zwar dunkel, aber er sah doch in diesem System eine volle Bestätigung der Kantschen Philosophie und erklärte Fichte für den größten spekulativen Kopf des Jahrhunderts nach Kant. Er las Fichtes „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre" und seine „Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten". Was ihn zu Fichtes Philosophie hinziehen mußte, das war der eherne Willenscharakter, der sich in dem Manne und seiner Weltanschauung aussprach. Diese Philosophie war nicht nur die letzte Konsequenz, sondern die Wandlung der Kantischen Kritik zu einem ganz ethischen Idealismus, der das absolute Ich als unendliche Tätigkeit, das Erkennen als ein Sollen darstellte und die Kultur als Formung des idealen Ich begriff. An Fichte ging dem Dichter erst der Sinn des Idealismus auf, und von ihm erhielt er den begrifflichen Apparat, mit dem er seinen eigenen Gedanken die systematische Einheit geben konnte.

Nach ganz anderer Richtung hin gewann Wilhelm von Humboldt für ihn Bedeutung. Schiller hatte ihn schon um die Wende von 1789 und 1790 in Weimar kennen gelernt. Aber die Bekanntschaft hatte damals einen ungünstigen Anfang genommen. Er fand den um 8 Jahre jüngeren Mann damals zu flüchtig und zu weit verbreitet.

„Sein Geist ist durch Kenntnisse reich und geschäftig, sein Herz ist edel, aber ich vermisse in ihm die Ruhe und wie soll ich sagen? — die Stille der Seele, die ihren Gegenstand mit Liebe pflegt." Im Sommer 1792 knüpften sich neue Beziehungen an, als Humboldt die Freundin Charlottens, Karoline von Dacheröden, zur Braut gewann. Er war aus dem Staatsdienste ausgetreten, um ganz der Ausbildung seiner Persönlichkeit leben zu können, trieb literarische und philosophische Studien und versenkte sich tief in den Geist des Griechentums. Alle Ausbreitung seines Wissens hatte nur das eine Ziel: die Ausgestaltung seiner Persönlichkeit. Die französische Revolution veranlaßte ihn zu seiner bedeutenden Schrift „Über die Grenzen der Wirksamkeit des Staates", in der er jeden Despotismus, sowohl des einzelnen wie auch der Menge, ablehnte und das Ideal der freien Persönlichkeit aufstellte. Schiller war mit dieser Schrift sehr einverstanden, und der Gedanke der harmonischen Beziehung von Staat und Persönlichkeit trat ihm auch dadurch nahe, wie er ihm aus Fichte nahe trat. Sie blieben nun weiter in Verbindung, und Humboldt legte ihm seine „Skizze über die Griechen" zur Beurteilung vor, während Schiller ihn zum Studium der Kantischen Philosophie bewog. Im Februar 1794 zog Humboldt nach Jena, und als nun Schiller aus seiner Heimat zurückgekehrt war, begann ein höchst anregender Ideenaustausch zwischen ihnen. Im Gespräche mit Humboldt entwickelten sich all seine Ideen glücklicher und schneller, denn Humboldt verstand es, schlummernde Gedanken zu wecken, nötigte zur schärfsten Bestimmtheit, bewahrte vor Einseitigkeit und vergalt jede Mühe, die man anwendete, um sich deutlich zu machen, durch die seltene Geschicklichkeit, die Gedanken des anderen aufzufassen und zu prüfen. Auch für Humboldt aber war es nötig, ins Spiel gesetzt zu werden und Stoff für seine intellektuelle Kraft zu bekommen. Ein unendlicher Wissensdrang war der Grundzug seines Geistes. Er sah die Bestimmung des Menschen darin, alles, was ihn

umgibt, in das Eigentum seines Verstandes zu verwandeln. So breitete er sich aus, ohne sich zu zerstreuen. Denn alles wurde eben unter dem einen Gesichtspunkte zusammengefaßt: der Totalität. Humboldt sah die Totalität im Griechentume verkörpert. Er war tiefer als Schiller in die Antike eingedrungen und erschloß nun erst dem Dichter ihren ganzen Reichtum. Was aber beinahe noch wichtiger war: in Humboldt sah Schiller zum ersten Male die Totalität lebendig, die seine eigene Sehnsucht war. Er sah einen Menschen, in dem Empfänglichkeit und Schöpfung, Genuß und Arbeit, Einbildungskraft und Verstand in harmonischem Spiele stand. So bekam das Ideal der ästhetischen Kultur, das schon lange vor seiner Seele stand, Umriß und Gestalt. Die Vollendung aber erhielt es durch Goethe.

Trotzdem Goethe oft in Jena weilte, war es bisher noch zu keiner Annäherung gekommen. Goethe hielt sich offensichtlich fern, und Schiller, der Goethes Achtung nur durch seine Leistung erzwingen wollte, war zu stolz, um seine Freundschaft zu suchen. So gingen sie nebeneinander her und ahnten noch nicht, daß sie ineinander den höchsten Gewinn ihres Daseins finden würden. Sie sahen sich noch nicht mit unbefangenem und klarem Auge. Goethe hielt den jüngeren Mann noch immer für den Stürmer und Dränger, wie er ihm aus den Dramen seiner Jugend entgegengetreten war. Seitdem aber Goethe Italien hinter sich gelassen hatte, stand das Ideal der reinen Form im Leben und in der Kunst vor seiner Seele, und er haßte alles, was gewaltsam und heftig war. Sein Geist war auf die Gesetzmäßigkeit der Natur gerichtet, und alles, was ihn aus seiner Einsamkeit ziehen wollte, wurde als Störung empfunden und abgestoßen. Schiller aber sah in dem Manne, der abseits nur der Ausbildung seiner Persönlichkeit hingegeben schien, den Egoisten, der, so hoch er ihm als Dichter stand, seinem Ideale des Menschentumes nicht entsprach.

In der Gegensätzlichkeit dieser beiden Geister standen sich gewiß die Hälften der Menschheit gegenüber. Der Verschiedenheit ihrer Charaktere entsprach die Verschiedenheit ihres Schicksals. Hatte Schiller in ewigem Kampf gegen das widrige Schicksal seine Kraft bis zur Ermattung anspannen müssen, so war Goethes Weg von äußeren Hemmnissen unbeschwert geblieben. Wenn Schiller so zu rastloser Selbsttätigkeit und Energie des Willens erzogen wurde, so war Goethe der kontemplativen Betrachtung von Menschen und Dingen hingegeben. Wollte Schiller aus eigenem Formtrieb eine Welt gestalten, die vor seiner Seele stand, so brachte Goethe sich die Welt, die vor seinen Augen stand, durch Kunst und Wissenschaft zur Klarheit der Form. Wenn Schiller die Wirklichkeit mit dem Lichte der Idee beleuchtete, so war die Erfahrung die Quelle von Goethes Erkenntnis und Kunst. So lebten sie in verschiedenen Reichen. Wo der Menschengeist sich in der Kultur eine freie Welt gestaltet, war Schiller heimisch. Goethe aber fand in der Notwendigkeit der Natur die Heimstätte seines Geistes. Man mag die Gegensätze nun Freiheit und Notwendigkeit, oder Kultur und Natur, oder Idealismus und Realismus, oder Subjektivität und Objektivität nennen, es ist doch immer der eine große Gegensatz, der die Pole der Menschheit bildet.

Aber gingen sie von den entgegengesetzten Anfangspunkten aus, so hatten sie sich doch, ohne es selbst zu wissen, im Laufe ihres Lebens einander immer mehr und mehr genähert, bis sie sich endlich in der Mitte ihres Weges trafen. Denn es ist das Wesen großer Geister, daß sie die Welt in ihrer Gesamtheit umspannen wollen und die Ergänzung der eigenen Beschränktheit zur Totalität erstreben. Schiller hatte sich durch das Studium der Antike und besonders dann durch das Studium der Geschichte mehr und mehr dem Realismus zugewendet. Goethe aber war in seiner Erkenntnis der Gesetze, welche einen immer weiteren Kreis von Erscheinungen zusammenfaßte, zu der Annahme von

Urphänomenen vorgedrungen, welche ihn in Kunst und Natur dem Idealismus näher brachte. In den beiden Reichen der Natur und der Kultur war ihnen die gleiche Offenbarung geworden: daß die gesetzmäßige Notwendigkeit das Wesen der Welt ist, daß die Sichtbarmachung des Gesetzes in der Persönlichkeit die Aufgabe des Menschen ist, daß die Darstellung des Gesetzes die Aufgabe der Kunst ist. Der Augenblick war gekommen, wo sie sich verstehen mußten.

Noch im Oktober 1790, bei einem Gespräche über Kant, hatten sie sich nicht verstanden. Daß Goethe die ganze Philosophie für subjektivisch hielt, dünkte Schiller das Ende aller Überzeugung zu sein. Auch Goethes eigene Philosophie behagte ihm nicht: sie holte ihm zuviel aus der Sinnenwelt, wo er selbst aus der Seele holte. Überhaupt war ihm seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastete ihm zu viel. „Aber sein Geist wirkt und forscht nach allen Direktionen und strebt sich ein Ganzes zu erbauen, und das macht mir ihn zum großen Mann."

Als nun in Schiller die Idee zu einer Zeitschrift reif wurde, welche nicht die politische, sondern die ästhetisch-philosophische Bildung seines Volkes zum Ziele haben sollte, da war es selbstverständlich, daß neben Humboldt, Woltmann und Fichte in Jena auch Goethe zur Teilnahme aufgefordert wurde. Diese Aufforderung, sich an den Horen zu beteiligen, war der Anfang ihrer Verständigung. Goethe erklärte sofort, mit Freuden und mit ganzem Herzen von der Gesellschaft zu sein. Einige Wochen darauf führte eine Sitzung der naturforschenden Gesellschaft in Jena sie persönlich zusammen, und das Gespräch deckte die ungeahnte Übereinstimmung ihrer tiefsten Gedanken auf, ohne doch die polare Gegensätzlichkeit ihrer Weltanschauung zu verhüllen. Was Schiller in dem Vortrag, der an jenem Abend gehalten wurde, vermißte: die Zusammenfassung der einzelnen Erkenntnisse zu einer einheitlichen Naturbetrachtung, das war ja gerade Goethes eigenste Weise, die Natur zu erfassen. Voll Hoffnung, endlich Ver-

ſtändnis zu finden, entwickelte er nun vor Schiller ſeinen Gedanken der Pflanzenmetamorphoſe, der das Ergebnis ſolcher Naturbetrachtung war. Mit manchen charakteriſtiſchen Federſtrichen ließ er vor Schillers ſtaunender Phantaſie die Urpflanze entſtehen, welche das weſenhafte Urbild aller einzelnen Pflanzen und die geſetzmäßige Einheit in der Mannigfaltigkeit ihrer Erſcheinungen iſt. Dieſes Urphänomen ſtand als eine Tatſache, eine Erfahrung vor Goethes Auge, das in der einzelnen Erſcheinung das allgemeine Geſetz zu ſehen vermochte. Schiller aber erkannte ſofort, daß Goethe mit einer ſolchen Idee, ohne daß er ſelbſt es wußte, den Boden des Realismus verlaſſen hatte. „Das iſt keine Erfahrung, das iſt eine Idee," antwortete er ihm, worauf Goethe entgegnete, es könne ihm ſehr lieb ſein, daß er Ideen habe, ohne es zu wiſſen, und ſie ſogar mit Augen ſehe. Die ganze Polarität dieſer Geiſter offenbarte ſich nun in dem Streit um Erfahrung und Idee. Schiller trat als gebildeter Kantianer dem hartnäckigen Realiſten entgegen: der Begriff des Urphänomens iſt nicht aus der Quelle der Erfahrung herzuleiten, ſondern iſt der Verſuch des ſelbſttätigen Geiſtes, ſich die bunte Fülle der Erſcheinungen zu einer klaren und einheitlichen Vorſtellung zu bringen. Das verſtand Schiller unter einer Idee, der niemals eine Erfahrung kongruieren kann. Goethe aber glaubte auch eine ſolche Idee aus der Erfahrung geſchöpft zu haben.

Zeigte ſich ſo der Gegenſatz einer idealiſtiſchen und realiſtiſchen Weltanſchauung, ſo ergab das Geſpräch über Kunſt und Äſthetik eine unerwartete Übereinſtimmung. Sie waren auf ihren verſchiedenen Wegen doch zum gleichen Ziele gekommen: daß der große Stil in der Form der Notwendigkeit beſteht, daß nur, was allgemein und ewig menſchlich iſt, die Aufgabe der Kunſt iſt und in einer Form zur Erſcheinung kommen muß, welche den reinen Menſchen aus Freiheit zum Erlebnis beſtimmt. Denn in der Kunſt handelte es ſich ja nicht um die Frage, ob eine ſolche Idee,

ein solches Gesetz aus der Erfahrung oder dem Geiste stamme.

Für Schiller bedeutete diese erste Berührung mit Goethe eine Offenbarung, eine Erleuchtung. Die Anschauung dieses Geistes schaffte ihm den Körper zu seiner spekulativen Idee. Zum ersten Male ging ihm das Wesen der Intuition auf, welche nicht zergliedert, sondern im Erkennen schafft, des Genius, welcher unter dem dunkeln, aber sicheren Einfluß reiner Vernunft nach objektiven Gesetzen verbindet. Er mußte sich und Goethe selbst dieses wunderbare Phänomen erklären, und diese Erklärung (in einem Brief an Goethe vom 23. August 1794) war für Goethe der Beweis, daß endlich einer gekommen war, der ihn verstand. „Lange schon habe ich, obgleich aus ziemlicher Ferne, dem Gang Ihres Geistes zugesehen und den Weg, den Sie sich vorgezeichnet haben, mit immer erneuter Bewunderung bemerkt. Sie suchen das Notwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen: in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie Schritt vor Schritt zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen. Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee, die zur Genüge zeigt, wie sehr Ihr Geist das reiche Ganze seiner Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammenhält. Sie können niemals gehofft haben, daß Ihr Leben zu einem solchen Ziele zureichen werde, aber einen solchen Weg auch nur einzuschlagen, ist mehr wert, als jeden andern zu endigen, und Sie haben gewählt, wie Achill in der Ilias zwischen Phthia und der Unsterblichkeit. Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener

geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Notwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Stil in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen, und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären."

Beim ersten Anblick schien es, als könnte es keine größeren Gegensätze geben als den spekulativen Geist, der von der Einheit, und den intuitiven, der von der Mannigfaltigkeit ausgeht. Aber Schiller erkannte die schöne Übereinstimmung von Goethes philosophischem Instinkte mit dem reinsten Resultate der spekulierenden Vernunft. Denn wenn der spekulative Geist mit keuschem und treuem Sinne die Erfahrung, und der intuitive Geist mit selbsttätiger freier Denkkraft das Gesetz sucht, so kann es gar nicht fehlen, daß nicht beide einander auf halbem Wege begegnen werden. Zwar hat der intuitive Geist nur mit Individuen und der spekulative nur mit Gattungen zu tun. Ist aber der intuitive genialisch, und sucht er in der Erfahrung den Charakter der Notwendigkeit auf, so wird er zwar immer Individuen, aber mit dem Charakter der Gattung erzeugen; und ist der spekulative Geist genialisch und verliert er, indem er sich darüber erhebt, die Erfahrung nicht, so wird er zwar immer nur Gattungen, aber mit der Möglichkeit des Lebens und mit gegründeter Beziehung auf wirkliche Objekte erzeugen.

Mit der Erklärung seiner eigenen Geistesart bestätigte Schiller die in beiden aufgetauchte Ahnung, daß gerade

ihre Gegensätzlichkeit den harmonischen Bund zwischen ihnen stiften werde, und bezeichnete er, was ihm selbst noch zur Vollendung nötig war. „Ihr Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, und alle Ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination, als ihre gemeinschaftliche Repräsentantin, gleichsam kompromittiert zu haben. Im Grund ist dies das Höchste, was der Mensch aus sich machen kann, sobald es ihm gelingt, seine Anschauung zu generalisieren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen. Darnach streben Sie, und in wie hohem Grade haben Sie es schon erreicht! Mein Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisierend, und so schwebe ich, als eine Zwitterart, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie. Dies ist es, was mir, besonders in frühern Jahren, sowohl auf dem Felde der Spekulation als der Dichtkunst ein ziemlich linkisches Ansehen gegeben; denn gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte. Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen, und der kalte Verstand meine Dichtung stört. Kann ich dieser beiden Kräfte insoweit Meister werden, daß ich einer jeden durch meine Freiheit ihre Grenzen bestimmen kann, so erwartet mich noch ein schönes Los."

Indem Schiller mit keuschem und treuem Sinn die Erfahrung suchte, und Goethe mit selbsttätiger freier Denkkraft das Gesetz, begegneten sie sich auf halbem Wege. Ihre Hoffnung, daß sie von nun an nicht mehr in Einsamkeit wie bisher, sondern gemeinsam den noch übrigen Weg durchwandeln könnten, wurde zur schönsten Wirklichkeit. Ein Bund der Geister, wie ihn die Geschichte in solcher Fruchtbarkeit nicht wieder kennt, wurde geschlossen und immer inniger gestaltet und bewirkte die Totalität und die Vollendung ihrer Persönlichkeit und ihres Werkes. Sie setzten gegenseitig ihren inneren Reichtum in Bewegung, und je mehr dieses auf wechselseitige Vollendung gebaute

Verhältnis an Entgegensetzung verlor, welche sonst allein die Einförmigkeit verhindert, desto frischer und lebendiger wurde es, und desto mehr gewann es an Mannigfaltigkeit. Die schönste und fruchtbarste Art der Wechselwirkung: daß jede Anregung sich gleich in lebendige Produktion umsetzte, erweckte ihnen gegenseitig ein Gefühl heiliger Dankbarkeit. Voll Staunen erkannten sie die Läuterung, die sich in ihnen vollzog.

Goethes Realismus begann seine Hartnäckigkeit zu verlieren, und er wurde von der allzu strengen Beobachtung der Außenwelt und dem allzu sicheren Vertrauen auf die Erfahrung in sich selbst zurückgeführt. Seine objektive Naturerkenntnis wurde von der idealistischen Weltanschauung durchdrungen, indem er sich von der Selbsttätigkeit des formenden Geistes überzeugen ließ. Diese Durchdringung vertiefte seine naturwissenschaftliche Arbeit, welche von nun an die Erfahrung mit erkenntnistheoretischer Kritik zu prüfen begann. In seiner Dichtung trat mehr und mehr ein Symbolismus hervor, welcher der Gegenständlichkeit der Darstellung eine ideelle Bedeutsamkeit gab. Die Wärme der Aufmerksamkeit und Ermunterung, die ihm von Schiller kam, verschaffte ihm eine zweite Jugend, machte ihn wieder zum Dichter. Er ließ sich von dem ästhetischen Bewußtsein des Freundes seine poetischen Träume deuten und sich mit seinen eigenen Werken erst bekannt machen. Der Wilhelm Meister wäre ohne Schillers Teilnahme nicht so geworden, wie er wurde. Während Goethe ihn schuf, beurteilte er ihn nach Schillers Kritik. Nur Schillers ständiger Mahnung ist es zu danken, daß Goethe an die Fortführung des Faust ging, und die ideelle Symbolisierung dieses Gedichtes legt Zeugnis davon ab, wie er durch Schiller über die Grenzen seines Realismus hinausgezogen wurde. In Einzelheiten soll man die gegenseitige Befruchtung dieser Geister nicht suchen. Der radikale Unterschied ließ nach Schillers Wort überhaupt keine andere, recht wohltätige Mitteilung zu, als

wenn das Ganze sich dem Ganzen gegenüberstellte. Aber die letzte Klärung ihrer ästhetischen Erkenntnis ging aus der Gemeinsamkeit ihrer Betrachtungen hervor. Sie brachten sich das Wesen der epischen und dramatischen Dichtung und damit den Unterschied ihrer eigenen Dichtungsweisen zur Bestimmtheit und reinigten die Form von allem, was zufällig an ihr war. Sie suchten gemeinsam den Stoffkreis der Kunst zu umgrenzen und das Verhältnis von Stoff und Form in die richtige Beziehung zu bringen. So erhielt Goethes künstlerische Produktion mehr Bewußtheit und damit auch mehr Formvollendung.

Wenn das Wesen dessen, was Goethe durch Schiller erfuhr, in der Annäherung an den Idealismus lag, so wurde Schillers Idealismus durch Goethe dem Realismus angenähert. Goethe regte ihn an, das griechische Altertum aus den Quellen zu studieren, und er gewährte ihm einen Einblick in die Natur und ihre wissenschaftliche Erforschung. Schon dadurch wurde der Blick des Idealisten aus der Unendlichkeit in die Grenzen der Anschauung und der Erfahrung geleitet. Goethe milderte seine moralische Einseitigkeit, indem er ihm Natur und Moral näher aneinander rückte. Es war aber besonders der Verkehr mit einer so objektiv ihm gegenüberstehenden Natur, sein lebhaftes Hinstreben danach, und die vereinigte Bemühung, sie anzuschauen und zu denken, was ihn fähig machte, sich dem Realismus so weit zu nähern, wie er es zum ersten Male im Wallenstein tat. In Goethe trat der Mensch vor seine Anschauung, den er bisher nur hatte denken können: das Genie, in dem Geist und Natur, Erscheinung und Gesetz zur Harmonie verbunden war. Das tief empfundene Mißverhältnis von Produktion und Reflexion in seiner eigenen Art begann sich durch die Versenkung in eine solche Natur auszugleichen. Wenn er Goethe von der Naturwissenschaft zur Dichtung zurückführte, so war es die Anschauung Goethes, welche ihm den Übergang zur Dichtung von der Philosophie erleichterte.

Die Vollendung des klassischen Stiles ist das Ergebnis dieser Wechselwirkung. So konnten sie den Tag, der sie zusammenführte, als die größte Wohltat ihres Schicksals und den Beginn einer neuen Lebensepoche empfinden.

Das erste Werk, das Schiller unter dem Eindruck der Goetheschen Persönlichkeit vollendete, war die Umarbeitung der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Was ihm bei ihrer ersten Fassung noch gefehlt hatte: die Anschauung, das Erlebnis des genialen Menschen, in dem Geist und Natur sich zum ästhetischen Spiele zusammenfanden, das war ihm nun geworden. In diesen Briefen zeichnete er Goethes Bild und mit solcher Wahrheit, daß er meinte, niemand werde es verkennen können.

Die Philosophie, der Schiller drei volle Jahre seines Lebens widmete, sollte seiner dichterischen Sendung die feste Grundlage der Erkenntnis geben. Denn dieser ewig nach Klarheit ringende Geist mußte alles, was an Dunkel in ihm lag, zum Lichte des Bewußtseins erheben und alles, was blinde Notwendigkeit in ihm war, zur Freiheit des Gesetzes bringen. Erst wenn auch die philosophische Seite seines Wesens zur vollen Ausbildung kam, wurde die Harmonie seines Menschentums und die Harmonie von Dichtung und Philosophie in seinem Werke vollendet. Die Erkenntnis der Kunst schwebte ihm als Ziel vor der Seele, und darum mußte seine Philosophie Ästhetik sein.

Sie ist es auch deshalb, weil sie eben die Weltanschauung eines Künstlers ist. Indem er sich das Wesen und damit die Kulturmission der Kunst zur Klarheit brachte, sollte ihm das eigene Wesen und die eigene Mission zur Klarheit kommen. Die Erkenntnis sollte Selbsterkenntnis sein. Aber die Philosophie konnte nur das zur begrifflichen Sicherheit bringen, was er schon lange geahnt und gedacht hatte. Kant brachte ihm nur die Erlösung gefesselter, die Weckung schlummernder, die Klärung und Begründung dunkler Gedanken und Empfindungen. Die Philosophie gewann ihm die volle Freiheit der dichterischen Produktion,

und damit führte sie ihn auf den Gipfel seiner Kunst und seines Lebens, deren oberstes Gesetz die Freiheit war.

Ein Kampf um die Freiheit war das Leben und das Werk dieses Geistes, der sich einst aus eigener Kraft dem Druck der Tyrannei entzogen hatte, der dann in stetem Kampf mit seinem äußeren Schicksal und mit dem Feind in seiner eigenen Brust die Freiheit der Selbstbestimmung sich gerettet hatte, und sein Schicksal gerade hatte seinen Willen zur Freiheit stark gemacht. Aus dem eigenen Erlebnis aber, das sich immer zu einem metaphysischen Erlebnis steigerte, floß ihm seine Dichtung. Die Dramen seiner Jugend sind alle von dem Gedanken der Freiheit getragen, in der die Würde des Menschen ruht. Auch seine Wissenschaft stieg aus diesem Erlebnis. Seine Betrachtung der Weltgeschichte ging darauf hin, daß er die Menschen und Begebenheiten darnach wertete, was sie für die Entwicklung der Freiheit getan haben.

Aber die Weltanschauung Schillers neigte trotz ihres Idealismus oder gerade dieses Idealismus wegen von Anfang an zu einem düsteren Skeptizismus. Er glaubte nicht oder vielmehr er wußte nicht, ob Freiheit, so wie sie ihm als Ideal vor der Seele stand, überhaupt möglich sei. Denn die Macht der Materie schien allzu groß. Die Kantische Philosophie erfüllte für ihn dann die Mission, daß sie ihn aus seinem Skeptizismus rettete, indem sie ihn von der Möglichkeit der Freiheit überzeugte.

In ihm selbst lag etwas, das noch nicht auf Freiheit ruhte. Sein Geist, der niemals empfangen und leiden, sondern immer wirken und formen wollte, empfand die dunkle Macht der Kunst, die, unter dem Bewußtsein, bei der Schöpfung seiner Werke wirksam war, als einen Zwang. Da galt es denn, den letzten Schritt zu tun und selbst diese dunkle Macht zu meistern, indem man sie zur Klarheit des Bewußtseins erhob. Indem er nach dem selbst gestellten, weil selbst erkannten Gesetze schuf, wurde sein Schaffen frei.

Denn Freiheit ging ihm nun als die Erkenntnis und die Liebe des Gesetzes auf, als das Erlebnis, welches aus dem Zwange einer Notwendigkeit entsteht, welche von der Vernunft gewollt wird.

Diese neue Freiheit brachte den schmerzlich empfundenen Zwiespalt seines eigenen Wesens zur Harmonie. Unfrei war er, weil Geist und Sinnlichkeit in ihm nicht zusammentönten, weil er dem Geiste zugunsten des Glückes oder der Sinnlichkeit zugunsten des Gesetzes Gewalt antun mußte. Aller Schmerz des Lebens kam ihm von diesem Erlebnis, daß er immer zwischen Pflicht und Neigung, Sinnenglück und Seelenfrieden wählen mußte. Dieses eigene Erlebnis aber spiegelte sich ihm in der Welt. Der geborene Dramatiker erlebte die Welt als eine gewaltige Gegensätzlichkeit, die nach Versöhnung schreit, und diese Gegensätzlichkeit war die Tragik seiner Dramen. Noch hatte er sie nicht in seiner Persönlichkeit und nicht in seinen Werken zur Versöhnung bringen können. Form und Fülle, Geist und Natur hatten sich noch nicht zur Totalität des Menschen oder des Kunstwerkes zusammengeschlossen, und diese Totalität war doch seine letzte Sehnsucht. Denn der Zwiespalt, der sein Erlebnis war, war auch die große Gefahr seiner Dichtung. Der Kampf von Geist und Sinnlichkeit war hier der Kampf von Verstand und Phantasie, von Anschauung und Begriff, Poesie und Philosophie. Die einzigartige Doppelnatur seiner Begabung war zunächst eine Gefahr, weil sie die reine Kunst zu verflüchtigen drohte. Sein charakteristisches Erlebnis: daß er immer die besondere Erscheinung an das allgemeine Gesetz knüpfen mußte, das Erlebnis also, das ihn zum Idealisten machte, nahm seiner Kunst so leicht die schöne Sinnlichkeit der Anschauung, während er leicht im Naturalismus befangen blieb, wenn er sich der Welt der Erscheinungen hingab. So steigt aus seinem eigensten Erlebnis die Idee der Totalität, als Wunsch zunächst, dann als Forderung und endlich als Gesetz.

Schon in den Reden der Militärakademie tauchte der

Gedanke auf, der ihn durch sein Leben in stetiger Entwicklung begleitete. Denn damals griff er das große Thema der Aufklärung auf: Glück und Tugend in Einklang zu bringen. Er löste es damals noch stoizistisch: die Tugend ist als solche des Menschen Glück. Der Mensch ist glücklich, wenn er tugendhaft ist. Aber aus diesem Versuche spricht doch schon jene Sehnsucht nach der Harmonie von Geist und Sinnen, von Pflichterfüllung und physischem Glück, und seine spätere Idee der schönen Seele ist letzten Endes doch die Erfüllung jenes Ideales, das der Aufklärung und ihm selbst in seiner Jugend vorgeschwebt hatte: Glück und Tugend zu verbinden.

Schon die Abhandlungen dann, welche die Wechselbeziehungen zwischen Geist und Natur zu ihrem Gegenstand hatten, ließen den Gedanken einer natürlichen Versöhnung aufleuchten. Es war die Philosophie der Liebe, welche ihm die Möglichkeit der Versöhnung verhieß. Aber diese Idee der Liebe, die ihm Shaftesbury eingab, blieb in seiner Jugend doch nur eine metaphysische Idee, ein Weltprinzip. Noch faßte er sie nicht als eine freie Neigung der Sinne für den Geist, als Liebe des Gesetzes auf, noch war sie ihm ein metaphysisches und nicht ein psychologisches Erlebnis. Die Idee der Liebe, welche als göttliches Gesetz die Welt zusammenhält und die menschliche Gesellschaft zusammenhalten soll, war das Ideal seiner Dramen und gleichbedeutend mit der Idee der Freiheit. Es war auch eine folgerechte Entwicklung, die ihn von dieser Idee zu der Idee des ästhetischen Staates führte, in dem die Liebe des Gesetzes die Einheit des Menschentums zur Erscheinung bringt. Aber dazu mußte eben diese Idee unter dem Einfluß der Kantischen Philosophie erst eine bedeutsame Entwicklung durchmachen. Als Metaphysik konnte sie seinem kritisch gestimmten Geiste doch nicht den Frieden bringen, und als Körner seine philosophische Kritik zur Wirkung brachte, da war es gerade diese Idee, welche dem neuen Skeptizismus zum Opfer fiel. Vielleicht ist es ihm selbst

niemals in Klarheit aufgegangen, daß seine spätere Philosophie in ihrem Grunde doch nur eine Fortentwicklung von jener Idee der Liebe war, die der schwärmerische Glaube seiner Jugend gewesen war. Die metaphysische Idee wurde eben eine psychologische Idee. Das ästhetische Erlebnis, das den Zwang der Schönheit frei erlebt, ist die Liebe des ästhetischen Gesetzes, so wie dieses Gesetz, welches im Kunstwerk selbst die Mannigfaltigkeit der Teile zur Einheit der Idee zusammenschließt, gleich der Liebe ist. Die Einheit von Geist und Sinnlichkeit im ästhetischen Erlebnis ist die sinnliche Liebe des Geistes.

In dem Antikensaal zu Mannheim sah Schiller zuerst die ersehnte Totalität des Menschentums durch die Kunst verkörpert. Das Ideal des Griechentumes stellte sich vor seine Seele und enthüllte ihm die wahre Mission der Kunst, die er bisher in ihre moralische Wirkung gesetzt hatte, daß die Kunst, in der die Idee zu restloser Erscheinung kommt, auch die Aufgabe hat, die Totalität des Menschen herzustellen. Diese Erkenntnis sprach er in dem Gedichte „Die Künstler" aus, und mit diesem Gedichte nahm er vorläufigen Abschied von der Poesie, um sich nun im Studium der Geschichte und der Philosophie die historische und begriffliche Grundlage seiner Erkenntnis zu verschaffen. Dann erst setzte sich wieder die Erkenntnis in künstlerische Schöpfung um, der Gedanke wurde Form, und die Idee der Freiheit oder Notwendigkeit erfüllte sich nicht mehr bloß im Stoff, sondern auch in der Form. Erhabenheit wurde der Gegenstand, und Schönheit die Form seiner Dichtung.

Die erste Wirkung der Kantischen Philosophie auf Schiller geschah durch Körners Vermittlung. Ohne daß Schiller selbst noch etwas von ihm gelesen hatte, begann damals, in der Dresdner Zeit 1786, die schwärmerische Theosophie seiner Jugend zu wanken, als er von den Grenzen der menschlichen Erkenntnis vernahm. Die Theosophie hatte den Skeptizismus seiner Jugend überwinden sollen. Die erste Wirkung der Kantischen Philosophie war: ein neuer Skep-

tizismus, der sich zuerst in den Philosophischen Briefen aussprach.

Diese Wirkung war sehr natürlich. Die große Umwälzung, die durch Kant in die Philosophie kam, war eben die, daß er nicht mehr nach den Gegenständen der Erkenntnis, sondern nach den Gründen und Grenzen der Erkenntnis selber fragte. Es gibt keine Erkenntnis, welche über die Erfahrung reicht. Denn man erkennt die Dinge nicht, wie sie an sich sind, sondern nur in ihrer Erscheinung, welche sie für die menschliche Erkenntnis haben, in den Formen, in die sie von der Erkenntnis gefaßt werden. Diese Lehre wirkte zunächst auf Schiller niederschmetternd. Bald aber erkannte er sie als das Evangelium der menschlichen Freiheit: die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Das geschah, als er auf die Anregung Reinholds in Jena hin selbst an das Studium der Kantischen Philosophie herantrat: er begann mit den geschichtsphilosophischen Abhandlungen Kants, die damals seiner eigenen Richtung am nächsten lagen, und das Kulturideal, welches Kant als das Ziel der Geschichte hinstellte, machte einen tiefen Eindruck auf ihn: die Natur will alle Anlagen der Menschheit zur Entwicklung bringen. Das aber ist nicht im Individuum, sondern nur in der Gattung möglich. Das Ideal also ist eine das Recht verwaltende Gesellschaft. Die historischen Abhandlungen Schillers, welche die Universalgeschichte als die Entwicklung zu dem besten Zustand der menschlichen Gesellschaft darstellen, zeugen von dem Einfluß Kants, der durch Montesquieu in ihm vorbereitet war. Schon hier war es der Gedanke der Freiheit, der ihm aus Kant entgegenleuchtete.

Im Jahre 1790 las Schiller ein Kolleg über das Tragische, ohne philosophische Lehrbücher zu Rat zu ziehen, nur nach der eigenen Erfahrung und mit Hilfe tragischer Muster. Er wollte seine dunkle Ahnung von Regel und Kunst in einen klaren Begriff verwandeln. Als er aber gegen Ende 1791 die Gedanken dieses Kollegs in die Form philoso-

philoſcher Abhandlungen brachte, hatte das inzwiſchen fortgetriebene Studium Kants ſchon tiefer gewirkt, und die beiden Aufſätze: „Über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden" und „Über die tragiſche Kunſt", die im erſten Bande der Neuen Thalia erſchienen, zeigen die Verquickung ſeiner früheren, von Kant noch unabhängigen Gedanken, wie er ſie in den Vorleſungen vorgetragen hatte, mit den Kantiſchen Ideen, die er nachträglich hineintrug. So haben dieſe Abhandlungen, welche die erſten Früchte ſeines Kantſtudiums darſtellen, ein zwieſpältiges Weſen erhalten: ſie ſind Erſcheinungen des Übergangs mit dem Merkmal innerer Disharmonie.

Vergleicht man ſie mit den früheren Aufſätzen Schillers über die Kunſt, ſo ergibt ſich, was ſie an alten und an neuen Ideen brachten. In dem Aufſatz über das gegenwärtige deutſche Theater ſtellte er die Kunſt als eine Schweſter der Religion und der Moral dar, welche gleiche Zwecke mit ihnen verfolgt. In der Abhandlung über die Schaubühne als eine moraliſche Anſtalt betrachtet, erkannte er zwar die Eigentümlichkeit des äſthetiſchen Zuſtandes bereits darin, daß er der mittlere Zuſtand zwiſchen Leiden und Tätigkeit, die Auflöſung einſeitiger Spannungen zur Harmonie iſt. Aber dieſer empfängliche Zuſtand, ſo verlangte er noch, ſoll zur moraliſchen Bildung des Menſchen benutzt werden. Der Brief eines reiſenden Dänen ſah den Grund der Veredlung, die in der griechiſchen Kunſt zu bemerken iſt, darin, daß eben die Tugend noch die Schweſter der Schönheit war. Die wahre Beziehung von Kunſt und Sittlichkeit unter dem höheren Begriffe der Kultur war ihm noch nicht aufgegangen. Jetzt aber beginnt die Kantiſche Philoſophie, und zwar die Ethik und Äſthetik, Wandel zu ſchaffen.

Die Freiheit, welche Kant in der Kritik der reinen Vernunft dem erkennenden Menſchen abſprechen mußte, weil er ewig in den Grenzen der Erfahrung bleiben muß, ſprach er in der Kritik der praktiſchen Vernunft dem wollenden

und handelnden Menschen zu, der sich selbst das Sittengesetz stellen und darnach handeln kann. Freiheit aber ist nichts anderes als die Selbstbestimmung durch das Gesetz der Vernunft. Zwischen der reinen und praktischen Vernunft vermittelt die ästhetische Urteilskraft, in der das Gefühl der Schönheit wurzelt. Die Schönheit will nicht erkannt und nicht sittlich beurteilt werden, sondern sie will nur empfunden sein, sie ist ein eigenes Reich der Kultur, in welchem sich Freiheit und Notwendigkeit versöhnen. Schön ist, was ohne Beziehung auf einen Begriff gefällt, weil es zweckmäßig für unser Erkenntnisvermögen ist, ohne daß man den Zweck erkennt, Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Zweckmäßig für unser Erkenntnisvermögen ist das, was seine beiden Kräfte, Einbildungskraft und Verstand, durch freies Spiel in Harmonie versetzt, ohne daß der Wille darauf gerichtet ist, oder ein Interesse daran haftet. Schön ist, was ohne Interesse gefällt. Die Schönheit beruht also nur in der für die Erkenntnis zweckmäßigen Form und ist keine objektive Eigenschaft, sondern ein subjektives Erlebnis. Aber auch das Erhabene fällt in das Reich der ästhetischen Urteilskraft, und dem Erlebnis des Erhabenen liegt doch zunächst nicht Zweckmäßigkeit, sondern Zweckwidrigkeit für unser Vermögen zugrunde. Denn erhaben ist, was zu groß für unser Erkennen, zu stark für unsere Selbstbestimmung ist. Aber diese scheinbare Zweckwidrigkeit wird zur höchsten Zweckmäßigkeit, weil gerade durch die Begrenzung, welche die sinnliche Erkenntnis empfindet, durch die Nötigung, welche das physische Handeln empfindet, das Gefühl unserer wahren Freiheit geweckt wird, welche darin liegt, daß der sittliche Wille keinen Grenzen der Erkenntnis und keiner physischen Nötigung der Natur unterworfen ist, sondern jedem Zwange der Sinnlichkeit entgegen seine moralische Selbstbestimmung zu wahren vermag. Erhaben also ist das Gefühl der geistigen Freiheit unter physischem Zwange. Wenn die Zweckmäßigkeit der Schönheit für die Harmonie von Geist und Sinnlichkeit besteht, so besteht die Zweck-

mäßigkeit der Erhabenheit für die Herrschaft des Geistes über die Sinnlichkeit.

An dieser Stelle, wo Kant das Evangelium der Freiheit verkündigte, setzte Schiller ein. Bevor er sich die Schönheit der Form zur Klarheit brachte, suchte der tragische Dichter das Wesen der tragischen Kunst durch den Gedanken des Erhabenen zu begreifen. „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" hatten schon Lessing und Mendelssohn Betrachtungen angestellt, und die Lehre von der tragischen Rührung, die eine aus Schmerz und Lust gemischte Empfindung ist, klingt in Schillers Abhandlung deutlich nach. Aber er gibt dieser Lehre jetzt durch die Kantische Idee der Erhabenheit eine neue Vertiefung, indem er das gemischte Gefühl der Rührung mit dem erhabenen Gefühl dadurch in Verbindung bringt, daß hier wie dort der Zweckmäßigkeit für das Gemüt eine Zweckwidrigkeit für die physische Natur zugrunde liegt. Durch diese Zweckmäßigkeit erreicht die Kunst ihren Zweck, welcher im Vergnügen besteht. Denn die Quelle eines jeden Vergnügens ist Zweckmäßigkeit. Es ist also nicht mehr die moralische Wirkung, welche Schiller zum Zwecke der Kunst macht. Die Kunst ist ihm jetzt vielmehr ein freies Spiel. Aber noch hat er seine alte Auffassung nicht ganz verleugnet: denn den Zweck des Vergnügens erreicht die Kunst nur — durch Moralität. Die Quelle eines jeden Vergnügens ist Zweckmäßigkeit. Das Vergnügen ist frei und ästhetisch, wenn die Zweckmäßigkeit nicht nur empfunden, sondern vorgestellt wird. (Das hatte Kant geleugnet!) Das Erhabene setzt nun zwar eine Zweckwidrigkeit für die Sinnlichkeit voraus, welche sich ihrer Begrenzung und Ohnmacht bewußt wird, aber diese Zweckwidrigkeit ist zweckmäßig für die Vernunft, welche das Bewußtsein ihrer moralischen Freiheit erhält. Die Darstellung des Erhabenen ist der Gegenstand der Tragödie. Der Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen ist also das Gefühl moralischer Zweckmäßigkeit. So glaubte

Schiller die eigene Kunstanschauung mit der Kantischen Philosophie verquicken zu können, ohne daß er noch die moralische und ästhetische Wertung in die rechte Beziehung zu setzen vermochte.

In der Abhandlung „Über die tragische Kunst" untersuchte er dann, wodurch das Vergnügen des Mitleids bei tragischen Gegenständen gehemmt oder gefördert wird, und unter welchen Umständen es am größten ist. Dies betrachtete er als ein Problem der Form, denn der Zweck der Tragödie ist: den Affekt des Mitleids zu erregen, und die Verbindung der Mittel, durch welche eine Dichtungsart ihren Zweck erreicht, ist ihre Form. Die Form der Tragödie ist also: Nachahmung einer Mitleid erweckenden Handlung. Wieder ist hier die Wirkung des Hamburger Dramaturgen zu spüren, wenn Schiller zu solchem Zweck die allgemeine Menschlichkeit der Charaktere fordert, weil nur diese durch den Eindruck der Wahrheit und Notwendigkeit das tragische Mitleid auslösen kann, und auch in der Aufstellung anderer Gesetze wird Lessings Einfluß deutlich.

Diese beiden Abhandlungen Schillers bilden den Übergang zu seinem tieferen Studium der Kantischen Philosophie. Im Anfang des Jahres 1792 faßte er den Entschluß, sie nicht eher zu verlassen, als bis er sie ganz ergründet habe. Die ästhetischen Vorlesungen aus dem Winter 1792/93, von denen sich nur einige Fragmente erhalten haben, legen von dem Studium der Kritik der Urteilskraft Zeugnis ab. Mit Kant bestimmt er nun die Ästhetik als die Untersuchung des Vermögens, das in Beurteilung der Schönheit wirksam ist, und den Geschmack als das Vermögen, die allgemeine Mitteilbarkeit von Empfindungen zu beurteilen. Über Burke, der die Schönheit in die Weichheit der Wellenlinie setzte und damit unrichtigerweise auch das Angenehme in die Schönheit aufnahm, und über Karl Philipp Moritz, der den Eigenwert der Schönheit erkannte, aber die Wirkung der Vernunft mit der Wirkung des

Gegenstandes verwechselte, wenn er im Kunstwerk die Darstellung der ganzen Natur in der Erscheinung sah, kommt er wieder zu der Schönheitslehre Kants, der das Schöne und Angenehme, und das Objektive und Subjektive der Schönheit streng gesondert hatte. Mit Kant sondert er das Schöne vom Wahren und Guten, weil es ohne Begriff und ohne Interesse gefällt, und setzt es nur in die Form, weil es die Harmonie von Geist und Sinnlichkeit herstellt. Das macht den Wert der Schönheit aus, welche das Mittelglied zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit ist, denn durch die Verbindung beider Naturen stellt es die volle Humanität her und erleichtert durch die Veredlung der Sinnlichkeit den Übergang zur moralischen Freiheit. Es lehrt, einen Wert auf die Form zu legen. Es gewinnt der Sinnlichkeit die Achtung der Vernunft und der Vernunft die Achtung der Sinnlichkeit. Mit Kant erklärt auch Schiller das Schöne als ein Symbol des Sittlichen, weil beides nur durch die Form gefällt.

Wenn aber Kant die Objektivität der Schönheit leugnete und behauptete, daß es keine objektive Geschmacksregel geben könne, weil sich das Schönheitsurteil nur auf ein Gefühl, ein Erlebnis gründet, so suchte nun Schiller gerade nach einem objektiven Kriterium der Schönheit und einem objektiven Geschmacksprinzip. Dies war für ihn der Anstoß, um eine eigene Theorie der Schönheit zu entwickeln. Im Grunde aber beruhte sie doch auf einem Mißverstehen Kants und unterschied sich doch nicht wesentlich von ihm, sondern war vielmehr eine wertvolle Ergänzung zu ihm. Denn was Schiller unter dem objektiven Prinzip verstand, das war eigentlich nur eine nähere Bestimmung des schön genannten Gegenstandes, und die hatte Kant nie geleugnet.

Schiller hatte damals eben den Sinn des Idealismus noch nicht erfaßt. Es kam Kant darauf an, die Möglichkeit des Wissens und damit der Urteile zu untersuchen. Er leugnete, daß es ein objektives Prinzip des Geschmacks, einen objektiven Begriff der Schönheit gebe, weil der

Grund des ästhetischen Urteils und damit der Schönheit nicht im Denken, sondern in einem spezifischen Erlebnis liegt. Denn ein objektiver Begriff der Schönheit wäre ein Begriff, der von dem Subjekt und seinem Erlebnis unabhängige Merkmale der Schönheit einheitlich verbindet, und dann könnte das Denken nach dem gefundenen Merkmal urteilend einen Gegenstand als schön bestimmen, ohne ihn als schön erlebt zu haben. Damit ist nicht gesagt, daß es nicht eine nähere Bestimmung des schönen Objektes geben kann. Die Ablehnung des objektiven Prinzipes sagt nur, daß nicht das Denken über das ästhetische Urteil entscheidet und einen Gegenstand als schön bestimmt. Deshalb kann doch das schöne Objekt näher bestimmt werden: aber nur eben nach seiner eigentlichen Beziehung zum Subjekt. Diese Beziehung liegt darin, daß sein Erlebnis Vernunft und Sinnlichkeit ins Spiel setzt. Nur das Objekt, das dies vermag, ist schön zu nennen. Das ist seine objektive Bestimmung, aber ihr Prinzip liegt subjektiv in seinem Erlebnis.

Schiller hatte nun diese Bedeutung des Prinzips nicht verstanden und verwechselte es doch mit der objektiven Bestimmung selbst, weil er das letzte Prinzip des Idealismus nicht verstanden hatte. Vom Standpunkte des Idealismus konnte die Frage nur lauten: entweder liegt der Grund des ästhetischen Urteils und damit der Schönheit im Denken, und dann gibt es ein objektives Prinzip des Geschmacks, oder der Grund dieses Urteils liegt nicht im Denken, sondern in einem spezifisch ästhetischen Erlebnis, und dann gibt es nur ein subjektives Prinzip und die Bestimmung der Schönheit in ihrer Beziehung auf das Subjekt. Aber ein objektives Prinzip annehmen und doch den Grund des Urteils nicht im Denken sehen, das ist ein Widerspruch in sich selbst, und dieser Widerspruch waltet in Schillers Theorie. Er meinte, daß nach Kant das ästhetische Urteil nur empirisch sei, und wollte darüber hinauskommen. Aber Kant hatte selbst den Empirismus dadurch überwunden, daß er die Beziehung des schönen Objektes

zum Subjekt nicht auf eine individuelle Eigentümlichkeit des erlebenden Subjektes gründete, sondern auf Vernunft und Sinnlichkeit als solche überhaupt. Daher tritt nach ihm das ästhetische Urteil mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit auf, ohne allgemeingültig zu sein.

Wenn nun Schiller das objektive Prinzip nicht wie Kant als den Grund der näheren Schönheitsbestimmung, sondern als diese nähere Schönheitsbestimmung selber verstand, so tat er schließlich nichts anderes, als daß er zu der Kantischen Bestimmung, der Beziehung des Objekts auf das Subjekt: daß es das Erlebnis des Spieles von Vernunft und Sinnlichkeit auslösen muß, noch eine weitere Bestimmung hinzufügte. Denn wenn er die Schönheit als „Freiheit in der Erscheinung" bestimmte, so war doch auch dieses Kriterium nur durch das subjektive Erlebnis zu entscheiden. Im Grunde übertrug Schiller nur das subjektive Erlebnis, das Kant als die Einheit von Geist und Sinnlichkeit im Spiel bestimmt hatte, auf den Gegenstand, der dies Erlebnis auslöst, und behauptete, daß dies Erlebnis nur von einem Gegenstand ausgelöst werden kann, in dem selbst dieses Spiel, das Spiel der Teile mit der Idee des Ganzen, diese Einheit, die Einheit von Erscheinung und Gesetz, zu herrschen scheint. Aber diese nähere Bestimmung wird ja doch erst und nur im Subjekt erlebt. — Schiller hat denn auch später auf einen solchen Versuch objektiver Bestimmung ganz verzichtet. Indem er den Sinn des Idealismus tiefer erfaßte, suchte er die ästhetische Freiheit nicht mehr in dem schönen Objekt, sondern eben in dem subjektiven Erlebnis der Schönheit, in dem durch die Schönheit bewirkten Spiel von Sinnlichkeit und Vernunft. Er gab damit jene nähere Bestimmung nicht auf. Seine eigene Kunst war seit dem philosophischen Studium von dem Gedanken geleitet, daß nur das Werk schön zu nennen ist, d. h. das Erlebnis der ästhetischen Freiheit auszulösen vermag, welches selbst Freiheit in der Erscheinung ist, d. h. in dem die Teile sich freiwillig zur Einheit der Idee zusammenzuschließen scheinen.

Aber es kam ihm in seiner Ästhetik nicht mehr auf diese nähere Bestimmung, sondern nur noch auf das Erlebnis, auf das ästhetische Spiel an.

Jedenfalls aber zeigt sich doch in der anfänglichen Differenz von Kant gleich der ganze Unterschied zwischen Kant und Schiller.

Der Dichter war zu wenig erkenntnistheoretisch interessiert, um mit Kant das Hauptaugenmerk auf den logischen Unterschied der Urteile zu legen. Ihn interessierte direkt das Reich der Schönheit an sich und nicht die Sicherheit des Geschmacksurteils. Er war als Künstler eben doch ein Realist, dessen Blick direkt auf die Dinge gerichtet war und nicht auf das Bewußtsein von den Dingen oder seinem Recht, sie zu beurteilen. Schiller war nie eigentlich ein Anhänger des Idealismus als System, wie es die Geschichte der Philosophie kennt. Es war im Grunde nur eine Idee, die er von Kant übernahm: die Möglichkeit der Freiheit im Sinnenwesen „Mensch". Diese Idee ergriff ihn, weil er durch sie den Pessimismus oder den Zwiespalt seiner Jugendjahre überwinden konnte. Diese ethische Idee wurde nun für ihn auch in der Schönheitstheorie von vornherein entscheidend. Der Philosoph ist der Einheitsdenker, der dem Triebe folgt, die Welt begrifflich in ein gebundenes System umzugestalten. Eine individuelle Persönlichkeit aber benutzt einen Begriffsapparat, der immer historisch bedingt ist, nur dazu, um die eigene Art ihres Welterlebens darzustellen. Ein blinder Anhänger oder Schüler Kants ist Schiller nie gewesen. Er ging von einem eigenen und starken Erlebnis aus, das er in kantischen Begriffen zur Einheit des Systems gestaltete. Dies ist gerade bei seiner Schönheitstheorie interessant. Ihr liegt am Anfang wie am Ende dasselbe Erlebnis zugrunde, und nur die begriffliche Darstellung im Zusammenhang der ganzen Weltgestaltung entwickelte sich. Es war das zwanglose Erlebnis, was er damals schon als das Wesen des Schönheitsgenusses fühlte, und der Begriff der Freiheit in der Erscheinung war ihm nur das Mittel,

dieſes Erlebnis darzuſtellen. Er übertrug alſo ein ſubjektives Erlebnis, das zwangloſe Erlebnis der Schönheit, auf den ſchön genannten Gegenſtand und erkannte ſo das objektive Kriterium der Schönheit darin, daß ſie Freiheit in der Erſcheinung iſt. In Wirklichkeit aber war ihm damals das Weſen des ſubjektiven Schönheitserlebniſſes noch nicht zum Bewußtſein gekommen. Das zeigt ſich ſofort in den Briefen an Körner, in denen er ſeine Idee von der objektiven Beſtimmung der Schönheit ausführlich entwickelte. Aus dieſen Briefen gedachte er urſprünglich ein philoſophiſches Geſpräch: „Kallias oder über das Schöne" zu geſtalten, aber der Plan kam nicht zur Ausführung. Indem er ſich mit ihnen nun der Äſthetik von Karl Philipp Moritz näherte, der in ſeiner Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788) auf die Anregung Goethes hin den Gedanken dargeſtellt hatte, daß die Kunſt eine organiſche Einheit mit ihrem eigenen Lebensprinzip ſei wie die Natur, vollzog ſich eine weitere Annäherung Schillers an Goethe. Er traf ſich auch mit Kant, der geſagt hatte: Kunſt iſt ſchön, wenn ſie ausſieht wie Natur.

Aber was Schiller ſuchte, das war eben ein objektives Prinzip des Geſchmacks, ein objektiver Begriff der Schönheit.

Was nun Schiller an der Kantiſchen Philoſophie begeiſterte, das war: die Idee der menſchlichen Freiheit. Auch was an dieſer Lehre für einen Heinrich von Kleiſt die niederſchmetternde Kunde der menſchlichen Knechtſchaft wurde, war für Schiller die frohe Botſchaft der Freiheit: es iſt gewiß von keinem ſterblichen Menſchen kein größeres Wort noch geſprochen worden als dieſes Kantiſche, was zugleich der Inhalt ſeiner ganzen Philoſophie iſt: Beſtimme Dich aus Dir ſelbſt; ſo wie das in der theoretiſchen Philoſophie: Die Natur ſteht unter dem Verſtandesgeſetze. Dieſe große Idee der Selbſtbeſtimmung nun ſtrahlt uns aus gewiſſen Erſcheinungen der Natur zurück, und dieſe nennen wir — Schönheit. Es iſt alſo nicht das ſubjektive Erlebnis

der durch Schönheit erweckten Freiheit, was Schiller hier zur Quelle des Schönheitswertes macht, sondern es ist die Erfüllung eines Verlangens, das die moralische Vernunft hat: daß die eigene Selbstbestimmung in den Dingen außer ihr zur Erscheinung kommt.

Es ist aber nicht einzusehen, warum der sittliche Wille des Menschen, der ihn gerade von allen andern Wesen trennt, verlangen soll, daß die Dinge so aussehen, als ob sie frei wären, wo sie in Wirklichkeit es gerade nicht sind. Später hat auch Schiller die Schönheit aus dem eigensten Interesse des Menschen an dem zwanglosen Erlebnis erklärt und die Schönheit und Sittlichkeit aus einer gemeinsamen, tieferen Quelle abgeleitet. Hier ist er zu sehr auf das Objekt gerichtet, und so kommt eine Abhängigkeit der Schönheit von der Sittlichkeit heraus, die Kant gegenüber eigentlich einen Rückschritt bedeutet. Die Vernunft schaut in der Schönheit ihre eigene Freiheit an. Schillers Ästhetik ist noch: eine Zuschauer-Ästhetik. Ihre Entwicklung ging dann dahin, daß er das Kriterium der Schönheit in dem subjektiven, zwanglosen Erlebnis der ästhetischen Freiheit, im Spiele von Sinnlichkeit und Vernunft erkannte.

Der Grundgedanke der Kalliasbriefe ist also: Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung. Das heißt: ein Wesen, das nur aus eigenem Gesetze da zu sein scheint, das sich selbst seine Form gegeben zu haben scheint, ist schön. Diese Freiheit gelangt uns dadurch zum Bewußtsein, daß wir nicht genötigt werden, nach einem Grunde der Erscheinung zu fragen, der außerhalb des Gegenstandes liegt. Schön ist die Form, die sich selbst erklärt. Es ist ein tiefer Gedanke, der an Schopenhauer erinnert. Denn Schopenhauer sah das Wesen der ästhetischen Betrachtung darin, daß man in ihr aus dem Triebe herausgerissen wird, den Erscheinungen an der endlosen Kette von Ursache und Wirkung nachzugehen.

Innere, nicht von außen bestimmte Notwendigkeit der Form ist das Wesen der Schönheit. Dadurch wird die Schönheit zu einer Analogie (Kant: zu einem Symbol) der

Sittlichkeit. Sittlichkeit ist: Bestimmung durch reine Vernunft. Schönheit ist: Bestimmung durch reine Natur. Beide fallen unter den höheren Begriff: Dasein aus reiner Form. So ist die schöne Sinnenwelt das glücklichste Symbol dafür, wie die moralische Welt sein soll. Jedes schöne Naturwesen ruft uns zu: sei frei wie ich.

Soweit handelt es sich um die Schönheit der Natur. Die Schönheit der Kunst ergibt sich daraus von selbst. Sie ist Freiheit der Darstellung, das heißt, ein Gegenstand, welcher der Einbildungskraft als durch sich selbst bestimmt vorgehalten wird, hat die Schönheit der Kunst. Die Natur des Gegenstandes darf also von der Natur seines Künstlers und von der Natur seines Stoffes nichts gelitten haben. Der Stoff muß sich in die Form, der Körper in die Idee, die Wirklichkeit in die Erscheinung verlieren. Reine Objektivität der Darstellung und Erhebung des Gegenstandes zu innerer Notwendigkeit macht das Wesen des Stiles aus. Denn Freiheit und innere Notwendigkeit ist eins. Man ahnt, daß Schiller die Subjektivität seiner Jugendwerke und die letzte Willkür, die noch in ihnen waltete, von nun an überwinden wird. Aber seine Philosophie hat späterhin nicht mehr nach einem objektiven Kriterium der Schönheit geforscht.

Schiller hat in den Kalliasbriefen auch schon zu der Moral Stellung genommen und das Thema angeschlagen, das später der eigentliche Zentralpunkt seiner Philosophie wurde. Schon hier spricht er es aus, daß die Kantische Moral doch noch keine reine Selbstbestimmung bedeutet, weil das Sittengesetz der Sinnlichkeit gegenüber als ein Zwang wirkt. Es gibt aber auch eine moralische Schönheit: wie die ästhetische Freiheit darin besteht, daß die Teile aus freier Wahl sich dem Gesetz der Einheit zu unterwerfen scheinen, so entsteht moralische Schönheit, wenn die Natur dem Sittengesetze aus Freiheit zu folgen scheint, wenn die Pflicht zur Natur geworden ist, wenn der Trieb der Sinnlichkeit mit dem Willen der Vernunft übereinstimmt. Dann ist die

Form einer moralischen Handlung ästhetisch, denn dann tritt die Freiheit in die Erscheinung.

Das ethische Thema führte Schiller in seiner Abhandlung „Über Anmut und Würde" näher aus, welche zuerst im dritten Bande der Neuen Thalia 1793 erschien. Die Freiheit in der Erscheinung wurde hier als Freiheit in der menschlichen Erscheinung betrachtet. Daß er das ethische Problem direkt an die leibliche Erscheinung knüpfte, zeigt schon einen unüberbrückbaren Gegensatz zu Kant, für den die Handlung als ein physisches Phänomen schlechterdings nicht in Betracht kam, sondern lediglich das innere Prinzip der Handlung und seine Beurteilung. Schillers Künstlernatur aber ging auch hier auf die ästhetische Erscheinung. Für ihn gab es nur den realen, leiblichen Menschen, der als eine Ganzheit genommen werden will.

Er geht in dieser Abhandlung von dem Bilde eines griechischen Mythos aus: die Göttin der Schönheit hat einen Gürtel, der die Kraft besitzt, dem, der ihn trägt, Anmut zu verleihen und Liebe zu erwerben. Darin sah Schiller die philosophische Wahrheit, daß die Anmut die Schönheit der willkürlichen Bewegung ist, welche moralische Empfindung ausdrückt. Die Anmut ist also eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjekt selbst hervorgebracht wird, im Gegensatz zu der architektonischen Schönheit, welche allein durch blinde Naturkraft bestimmt wird. Bei dieser kommt die sittliche Bestimmung des Menschen gar nicht in Betracht. Die Idee der Freiheit wird hier nur von der Vernunft untergelegt. Damit hat Schiller schon das objektive Prinzip des Geschmackes, das er doch in der Freiheit gesehen hatte, überwunden, denn gerade darauf kommt es hier an, daß in der architektonischen Schönheit die Freiheit nur subjektiv von der Vernunft hineingelegt wird, während sie bei der Anmut tatsächlich das treibende Moment ist. Daher kann auch die Anmut allein dem Menschen zukommen, während er die architektonische Schönheit mit allen Naturwesen teilt.

Die seelische Bildung eines Menschen soll sich in seiner Erscheinung ausdrücken: diese Forderung, welche Schiller für eine Forderung der Sittlichkeit hält, durch die das moralische Gefühl befriedigt wird, bedeutet einen tiefen Gegensatz zu Kant. Dieser forderte einzig und allein Sittlichkeit in der Welt, Schiller aber auch den Ausdruck dieser Sittlichkeit in der Erscheinung. Betrachtet man dies als eine sittliche Forderung, so hat man das ethische Ideal in so weitem Sinne genommen, daß auch das ästhetische Ideal mit darunter fällt.

Die Anmut ist der Ausdruck der schönen Seele. Denn unter diesem Begriff, der das 18. Jahrhundert mannigfach beschäftigte, verstand Schiller den Menschen von moralischer Schönheit, in dem Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, der dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf, weil die Entscheidung des Affektes mit dem Willen übereinstimmt. Die schöne Seele ist die zur Sittlichkeit gewordene Natur, die Freiheit in Erscheinung. Damit trat Schiller nun in bewußten Gegensatz zu Kant, und dies war der eigentliche Zweck seiner Abhandlung.

Denn Kant hatte das Kriterium der sittlichen Handlung darein gelegt, daß sie, die nur dem Gesetze der Vernunft folgen darf, im Kampfe mit der Sinnlichkeit als Unterdrückung der Natur geschehe. In dieser Moralphilosophie „ist die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückschreckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finstern und mönchischen Asketik die moralische Vollkommenheit zu suchen." Schiller sah diese Vollkommenheit aber erst dann hergestellt, wenn der Mensch nicht mehr sittliche Handlungen einzeln verrichtet, sondern wenn er ein sittliches Wesen geworden ist, ein Wesen, das nicht anders als sittlich handeln kann. Erst dann, wenn seine Sittlichkeit nicht aus Unterdrückung des sinnlichen Triebes, sondern aus seiner gesamten Menschheit als die vereinigte Wirkung beider

Prinzipien entsteht, wenn sie ihm zur Natur geworden ist, dann ist er von allem Zwange befreit, dann ist seine sittliche Denkart geborgen, denn solange der sittliche Geist noch Gewalt anwendet, muß der Naturtrieb ihm noch Macht entgegenzusetzen haben. Der bloß niedergeworfene Feind kann wieder aufstehen, aber der versöhnte Feind ist wahrhaft überwunden.

Es ist kleinlich, wenn man den Gegensatz von Kant und Schiller nur darin sieht, daß Schiller den Rigorismus der Kantischen Ethik gemildert habe. Zwei völlig verschiedene Persönlichkeiten und darum auch zwei völlig verschiedene Weltanschauungen stehen sich vielmehr gegenüber. Dies zeigt sich am deutlichsten in ihrer Stellung zur Natur. Kant ist der christliche Pessimist, Schiller der griechische Optimist. Hinter Kant steht die ganze Reihe der Philosophen, die in der Natur das Nichts, das Böse sahen. Er war Pessimist in seiner Überzeugung von dem radikal Bösen der Menschennatur, was Schiller direkt abstieß. Einen Einklang des Geistes mit der Natur hielt er nur als Ideal des Heiligen für möglich, aber nie in der Wirklichkeit. Er war ausschließlich auf den kulturschaffenden Menschengeist gerichtet und konnte keinen Wert anerkennen als die Taten dieses Geistes. Alles andere konnte nur als Material, niemals als selbständige Form sich behaupten.

Schillers Ausgangspunkt aber war ein anderer. Er sah die Natur nicht allein vom idealistischen Standpunkt aus, und deswegen war nicht der Geist der letzte Orientierungspunkt, sondern die Natur. Sie hatte als Existenz ihren absoluten Wert. Dadurch, daß sie ihn zum vernünftig-sinnlichen Wesen machte, kündigte ihm die Natur die Verpflichtung an, nicht zu trennen, was sie verbunden hatte. Damit ist die schöpferische Natur und nicht der Geist zum letzten Gesetzgeber gemacht. Es ist der Optimist, der so spricht, wenn man den Begriff eines sentimentalischen Optimisten im Gegensatz zu einem naiven gelten läßt. Der Optimismus des Philosophen stammt bei ihm aus dem

Pessimismus des Menschen. In seinem Ideal, nicht in der Betrachtung der Wirklichkeit, war er optimistisch, und gerade das ist der Gegensatz des Naiven und Sentimentalischen. Man kann wohl sagen, daß er selbst an dem Gegensatz zwischen Sinnlichkeit und Vernunft gelitten hat. Er fühlte sich durch ihn so zerrissen, daß er ihn als Philosoph versöhnen mußte. Er stellte sich nicht allein als Gegensatz des Künstlers und Denkers dar, sondern berührte ihn auch als handelnden Menschen. Als Mensch hat Kant eben den Zwang des Sittengesetzes auf die Sinnlichkeit nie so empfunden wie Schiller, weil diese von vornherein kein so wichtiges Moment in seinem Leben bildete. Schiller wollte als Philosoph diesen Gegensatz versöhnen, und er hatte als Künstler die Kraft, an sein Ideal zu glauben und Optimist zu sein. Der Denker in ihm konnte sich aber nie mit ihm ganz aussöhnen, und so mußte er zum Schluß eine reinliche Scheidung vornehmen. Er sah ein, daß die Philosophie doch auch nur auf eine dichterische Idee hinauslief, und daß darum der reine Künstler doch der wertvollere Mensch sei. Der Pessimismus des auf die Wirklichkeit gerichteten Denkers zerstörte die Idee, an die er als Künstler optimistisch glauben wollte.

Die Natur hatte also für ihn einen selbständigen Wert, der von dem Geist nicht unterdrückt werden darf. Er gab Kant in der moralischen Beurteilung der einzelnen Handlung völlig recht, insofern nur das Pflichtgesetz entscheidet. Sein ethisches Ideal bezog sich aber nicht auf die einzelne Handlung, sondern auf den ganzen Menschen, der ihn als Künstler in seiner Gesamtheit interessieren mußte, und hier sah er die sittliche Vollkommenheit nur in dem Anteil der Neigung an dem moralischen Handeln. Denn der ganze Mensch ist zugleich sinnlich und vernünftig. Der Beifall der Sinnlichkeit kann auch nach ihm nicht die Pflichtmäßigkeit des Willens verbürgen. Aber er braucht sie deswegen noch nicht verdächtig zu machen. Der Trieb darf nicht Bestimmungsgrund des Willens sein, sondern nur das Gesetz.

Berücksichtigt man aber den Menschen als ganzes sittliches Wesen, so besteht seine Vorschrift nicht in Tugenden, sondern in der Tugend, und das heißt nichts anders als Neigung zur Pflicht. „Wie sehr also auch Handlung aus Neigung und Handlung aus Pflicht im objektiven Sinne einander entgegenstehen, so ist dies doch im subjektiven Sinne nicht also, und der Mensch darf nicht nur, sondern soll Lust und Pflicht in Verbindung bringen; er soll seiner Vernunft mit Freuden gehorchen."

Schiller täuschte sich, wenn er meinte, daß der Rigorismus bei Kant nur in der subjektiven Darstellung und nicht an sich notwendig in dem System liege. Ebenso täuschte sich Kant, wenn er in einer Anmerkung der Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft sich in den wichtigsten Prinzipien mit Schiller einig erklärte. Sie waren sich nicht bewußt, daß Schiller mit seinem Begriff der Freiheit in Widerspruch zu der ganzen Ethik von Kant trat. Dieser konnte Freiheit nur darin sehen, daß gegen die Naturgesetzlichkeit der Sinnlichkeit gehandelt würde. Nur dann war ihm der Mensch autonom, selbst gesetzgebend, denn das Selbst ist nach Kant nur der Geist. Schiller aber konnte Geist und Natur im Menschen nicht trennen, deswegen war für ihn die Gesetzgebung des Geistes allein noch immer eine Heteronomie, eine Vergewaltigung der einen Seite im Menschen, und wirkliche Freiheit bestand ihm erst in der Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft. Kants Freiheit hatte eine metaphysische Bedeutung: die Unabhängigkeit von der Natur. Schillers Freiheit ist vielmehr psychologisch: Unabhängigkeit von Zwang. Kant mußte seinem ganzen System nach behaupten, daß Moralität und Freiheit nur durch einen Eingriff des übersinnlichen Menschen in die Sinnlichkeit möglich sei. Schiller aber sah Moralität und Freiheit nur darin, daß der sinnliche Mensch schon an sich tut, was der übersinnliche verlangen würde. Deswegen vertrug sich nach ihm die Freiheit nicht mit dem Geist des Sittengesetzes. Schillers Glaube an die menschliche Natur

war eben größer als Kants, der sie radikal-böse genannt hatte. „Es erweckt mir kein gutes Vorurteil für einen Menschen, wenn er der Stimme des Triebes so wenig trauen darf, daß er gezwungen ist, ihn jedesmal erst vor dem Grundsatz der Moral abzuhören." Was Kant nur als Ideal des Heiligen aufstellte, das hielt Schiller schon in der Wirklichkeit für möglich: in der schönen Seele, die eben ihrem Triebe trauen darf, und die deshalb erst im wahrsten Sinne frei ist, weil das Gesetz kein Zwang mehr für sie ist.

„In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung." Der Gegensatz von Kant und Schiller ist in seinem Grunde der Gegensatz des Philosophen und des Künstlers. Sein Ideal der schönen Seele ist Shaftesburys Idee der moralischen Schönheit verwandt: vor ihnen beiden stand das Ideal einer ästhetischen Kultur. Goethe war nicht im Rechte, als er in Schillers Aufsatz eine Ungerechtigkeit gegen die Natur zu erkennen glaubte.

Diese Vereinigung seiner beiden Naturen, der sinnlichen und vernünftigen, zu der ganzen Humanität ist nun dem Menschen zwar aufgegeben, aber er kann sie nie ganz erreichen, wenn man sein ganzes zeitliches Leben berücksichtigt. Es gibt im Leben eines jeden Menschen Momente, wo eine Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft unter dem Drucke der Naturnotwendigkeit ausgeschlossen ist, und wo dann die Pflicht verlangt, die Forderung der Natur dem Gesetz der Vernunft nachzusetzen. Der Fall tritt ein, wo die Sinne sich gegen die Vernunft empören. Frei ist der Wille auch, wenn er sich auf die Seite der Sinnlichkeit schlägt, aber er gebraucht dann seine Freiheit unwürdig, was nach Kant nicht möglich wäre, da nach ihm Freiheit mit Moralität gleichbedeutend ist. Durch die Freiheit des Willens erlangt der Mensch seine Selbständigkeit als moralisches Wesen, welches nie bloß begehren oder bloß verabscheuen, sondern seine Verabscheuung und Begierde jeder-

zeit wollen muß. Die Macht der Natur als Tatsache, die Empfindung oder Begierde, kann auch der Wille nicht aufheben, nur ihren Einfluß kann er verweigern. Darum muß unbedingt eine Kluft hier sein, zwischen Vernunft und Natur. Der Mensch muß ausschließlich vernünftig handeln. Da er nicht moralisch schön handeln kann, muß er groß handeln. Die schöne Seele muß sich im Affekt zu einer erhabenen Seele verwandeln. Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung. So wie also die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist die Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung. Die Anmut liegt in der Freiheit der willkürlichen Bewegung, Würde in der Beherrschung der unwillkürlichen. Aber wo keine Gewalt zu bekämpfen ist, da ist die Würde lächerlich. Man muß daher unterscheiden, ob der Ausdruck des Widerstreites von Sinnlichkeit und Sittlichkeit an den besonderen Schranken des Subjekts oder der allgemeinen Menschheit liegt. Das Ideal des vollkommenen Menschen ist die Harmonie zwischen beiden. Deshalb darf gegen dieses Ideal nur gesündigt werden, wenn seine Erfüllung schlechterdings nicht möglich ist, d. h. wenn die Schranken der Menschheit es unmöglich machen. Liegt es aber an dem Unvermögen des Subjekts, daß bei einer Handlung Pflicht und Neigung nicht zusammenstimmen, so wird diese Handlung jederzeit soviel an sittlicher Schätzung verlieren, als sich Kampf in ihre Ausübung, also Würde in ihren Vortrag mischt. Was er innerhalb seiner Menschheit tun kann, muß er mit Anmut tun, nur was darüber hinausgeht, mit Würde. Damit ist noch einmal das Ideal der schönen Seele verteidigt.

In dem vollkommenen Menschen muß sich Anmut und Würde vereinigen. Die Tugend muß sich mit der Anmut verbinden und die Neigung mit der Würde. Sind Anmut und Würde in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet. Dieses Ideal sah Schiller in der griechischen Plastik verkörpert.

Schiller hatte schon von vornherein mit dem Aufsatz über Anmut und Würde auch einen solchen über das Pathetische beabsichtigt. Der erste Aufsatz sollte nach ihm selbst viel von seiner Theorie des Schönen enthalten, wenn auch keine vollständige Analytik. Der Zusammenhang des Schönen mit der Anmut ist klar, den Zusammenhang der Würde mit der Kunst sollte der zweite Aufsatz zeigen. Es ist das Tragische, das dem Schönen der Anmut entspricht. Der Aufsatz „Vom Erhabenen", der in der Neuen Thalia 1793 erschien, umfaßte ursprünglich auch die Abhandlung, welche Schiller 1801 unter dem Titel: „Über das Pathetische" in seine kleinen prosaischen Schriften aufnahm. Damals trennte er die allgemeine Erörterung über das Erhabene ab, weil sie ihm wohl zu wenig eigene Gedanken, zu engen Anschluß an Kant enthielt, und führte nur den zweiten Teil, der die tragische Kunst anging, unter dem neuen Titel weiter aus.

Hier also konnte sich Schiller vollständig auf den Standpunkt Kants stellen, wie er ja auch in seinen Bemerkungen über die Würde Kant folgte, nur, daß er dieser Freiheit ein anderes Verhältnis zu dem ethischen Gesamtideale gab. Schiller nennt denn auch diese Abhandlung eine weitere Ausführung einiger Kantischer Ideen. Diese Ideen hatten auch schon auf die erste Abhandlung Schillers über das Tragische ihren Einfluß gehabt, waren dort aber mit Lessingschen Ideen vermengt worden. Nicht mehr die Psychologie des tragischen Vergnügens oder das Wesen des tragischen Mitleids steht jetzt im Vordergrund, sondern das Wesen des Tragischen selbst. Es ist derselbe Weg, den Schiller in seinen ethischen Gedanken zurückgelegt hat: von dem Zuschauer der Handlung zum Handelnden selbst. Schon in der Abhandlung über die Würde hatte Schiller darauf hingewiesen, daß der Widerstreit zwischen Vernunft und Sinnlichkeit in den Schranken der allgemeinen Menschheit, nicht in den besondern des Einzelindividuums begründet sein müsse. Tragisch ist eben nur das Leiden, das not-

wendig aus der menschlichen Natur selbst fließt. Folgerichtig ging Schiller nun von dem Begriff des Menschen aus, indem er mit Kant zwei Grundtriebe aufstellte: den Vorstellungs- oder Erkenntnistrieb und den Selbsterhaltungstrieb. Man sieht, daß diese Einteilung nur zu dem speziellen Zweck gemacht ist und noch nicht die letzte Wesenhaftigkeit des Menschen berührt, wie dies später sein Ziel war. Je nachdem nun etwas diesen beiden Trieben widerstreitet, ist es theoretisch oder praktisch erhaben. Diese Terminologie zog Schiller der des mathematisch und dynamisch Erhabenen von Kant vor. Erhaben ist nach Kant ein Objekt, bei dessen Vorstellung die sinnliche Natur ihre Schranken, die vernünftige Natur aber ihre Freiheit fühlt, gegen das wir physisch unterliegen, über das wir uns aber moralisch erheben. Danach gibt es zwei Möglichkeiten: daß ein Objekt zu gewaltig für die Bedingung der Erkenntnis oder für die Bedingung der sinnlichen Selbsterhaltung ist. Theoretisch erhaben ist ein Gegenstand, der durch seine Größe unsere Auffassungskraft überschreitet und deswegen die Vorstellung der Unendlichkeit mit sich führt, praktisch erhaben ist ein Gegenstand, dessen Macht sich unsere physische Kraft nicht gewachsen fühlt, und der uns deswegen an unsere moralische Freiheit und Unabhängigkeit erinnert.

Die Überlegenheit darf also nur in der Vernunft und nicht in den natürlichen Mitteln der physischen Kraft liegen. Wir müssen uns von jedem physischen Widerstehungsmittel verlassen sehen. Damit aber das Gemüt seine Freiheit empfinden kann, darf der furchtbare Gegenstand nie wirklich Furcht erregen. Das Erhabene kann nur in freier Betrachtung gefallen, wenn wir uns selbst nämlich in Sicherheit fühlen. Diese Sicherheit ist entweder physisch oder moralisch. Wird nun der Gegenstand als Macht, als die objektive Ursache des Leidens, aber nicht das Leiden selbst anschaulich gemacht, und das urteilende Subjekt erzeugt den Eindruck des Leidens in sich selbst, so ist das Objekt

kontemplativ erhaben. Wird das Leiden selbst mit dem Gegenstande, der es erzeugt, vorgestellt, und das Subjekt bezieht es auf seinen moralischen Zustand, so ist das Objekt pathetisch erhaben. Schillers Interesse war in erster Linie auf das Pathetisch-Erhabene gerichtet, welches der Gegenstand der Tragödie ist. Die tragische Kunst also steht auf zwei Grundsätzen: sie ist Darstellung der leidenden Natur und Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden. Nur dann kann ihre Wirkung ästhetisch sein, wenn der Sinn des vorstellenden Subjektes durch Leiden, sein Geist durch Freiheit interessiert ist. Mit diesen Gedanken ging Schiller über die von Lessing und Mendelssohn aufgestellte Theorie des tragischen Mitleids hinaus, indem er sie durch die Kantische Idee der Erhabenheit erweiterte. Das hatte er schon in jenen beiden Aufsätzen über das Tragische von 1791 und 1792 getan, und tatsächlich enthält dieser neue Versuch, sich den Gegenstand der Tragödie aus dem Gefühl des Erhabenen abzuleiten, kaum etwas Neues. Aber die gleichen Gedanken erscheinen jetzt in größerer Klarheit und tieferer Begründung. Sie sind jetzt von der verwirrenden Mischung moralischer und ästhetischer Schätzung gereinigt. Lessing hatte aus dem Gefühl des Mitleids das Leiden als Gegenstand der tragischen Kunst abgeleitet, womit er dem Stoizismus der französischen Tragödie entgegentrat. Ganz ebenso tat es Schiller in seiner Abhandlung, aber er fügte zu dem Leiden auch den Widerstand des freien Geistes hinzu, weil nur so das Gefühl der Erhabenheit hervorgerufen werden kann. Das Mitleid soll nicht Selbstzweck der Tragödie sein, sondern durch das Mitleid soll das Gefühl der Freiheit geweckt werden, worin das Erhabene besteht.

Wenn er aber von der Tragödie die Auslösung des Erhabenheitserlebnisses und nicht des reinen Schönheitserlebnisses erwartete, so konnte er das nur tun, weil das Schöne und Erhabene unter den höheren Begriff des Ästhetischen fallen. Ausdrücklich hat denn auch Schiller in dieser Ab-

handlung betont, daß die tragische Kunst in solcher Auffassung nicht etwa den moralischen, sondern den ästhetischen Sinn befriedigt, daß sie nicht moralisch, sondern ästhetisch zu schätzen sei. Denn die Kraft, womit das Erhabene ergreift, beruht keineswegs auf dem Interesse der Vernunft, daß recht gehandelt werde, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, daß Rechthandeln möglich sei, nicht auf der Befolgung des Sittengesetzes, sondern auf der Tatsache des freien Willens.

Darin zeigt sich wieder der Künstler, welcher der ästhetischen Beurteilung neben der moralischen ihr Recht einräumt. Vom moralischen Gesichtspunkt aus billigen wir eine Handlung als pflichtgemäß und notwendig, vom ästhetischen aus freuen wir uns über die Möglichkeit, so zu handeln, über das in diesem Sinne zufällige Zusammentreffen der Wirklichkeit mit unserm Anspruch. Hier sind wir begeistert, weil schon durch die bloße Möglichkeit, uns von dem Zwange der Natur loszusagen, unserm Freiheitsbedürfnis geschmeichelt wird. Es ist das psychologische Interesse am Menschen, das hier dem absolut moralischen Interesse gegenübersteht. Schon früher hatte Schiller behauptet, daß die Kraft an sich, auch wenn sie sich unmoralisch äußert, uns ästhetisch gefallen kann. Ganz das gleiche ist hier gesagt. Nur die Kraft, nicht ihre Richtung interessiert den Dichter. Selbst bei dem Muster der erhabensten Tugend ist es also bloß die vorgestellte Möglichkeit eines absolut freien Wollens, wodurch die wirkliche Ausübung desselben unserm ästhetischen Sinn gefällt. Für das Interesse des Dichters ist es eins, aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will, da das nämliche Maß von Kraft, welches zum Guten nötig ist, sehr oft zur Konsequenz im Bösen erfordert werden kann. Wir sehen lieber Kraft und Freiheit auf Kosten der Gesetzmäßigkeit geäußert, als umgekehrt. Man darf also keine moralische Zweckmäßigkeit in ästhetischen Dingen fordern. Schiller nahm auch hier als Künstler, den die Er-

scheinungen und nicht nur die Beurteilungen interessieren, Stellung zu Kant, wenn er sich auch auf der Seite der rein beurteilenden Moral in keinen Gegensatz zu ihm stellte. Das ist eben überhaupt der Zentralpunkt in der Stellung beider zueinander: Schiller war in der rein moralischen Beurteilung einig mit Kant, nur war ihm diese nicht die letzte und einzige in der Stellung des Menschen zur Welt.

Der Aufsatz über das Pathetische setzte sich mit dem dynamisch oder praktisch Erhabenen auseinander. Die „Zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände", welche ebenfalls 1793 in der Neuen Thalia erschienen, behandeln das Problem des mathematisch oder theoretisch Erhabenen und bilden also zu jenem Aufsatz die Ergänzung. So suchte Schiller Schritt für Schritt seine philosophische Erkenntnis zu vollenden, wenn ihm auch der Gegenstand, wie dieser, nicht so nahe lag, indem er nicht in den Grenzen der Kunst gelegen war. Denn das Gefühl des theoretisch Erhabenen wird durch Gegenstände der Natur erregt.

Wie in der Betrachtung des praktisch Erhabenen, so schließt sich Schiller nun auch hier ganz eng an die Kantische Erklärung an, wenn er das Gefühl des theoretisch Erhabenen aus der völligen Unangemessenheit der Einbildungskraft gegenüber von Gegenständen der Natur begreift, wodurch die Überlegenheit der Vernunftbestimmung über das größte Vermögen der Sinnlichkeit anschaulich wird. Der Gegenstand, der dieses Erlebnis auslösen soll, muß eine Totalität sein und doch das höchste Maß der Sinnlichkeit, womit wir alle Größen zu messen pflegen, unbrauchbar machen. Auf dieses sinnliche Maß kommt es an, im Gegensatz zu der logischen Größenschätzung. Denn der Verstand hat in der Zusammenfassung der Teile zu einer neuen Einheit in der Zahl keine Grenzen. Die sinnliche Anschauung aber, der kein Begriff zur Verfügung steht, kann bei einer gewissen Grenze die Summe der Teile nicht mehr als eine Einheit zusammenfassen. Daß aber der Geist über-

haupt darauf drängt, eine Totalität als Einheit zu bilden, beweist, daß diese Idee in ihm selbst liegen muß, denn in der Sinnlichkeit kann er sie ja nicht erleben Es ist also die Vernunft, nicht der Gegenstand, die auch in diesem Falle über die Sinnlichkeit siegt, denn sie ist es, die den Begriff der Totalität in die Dinge hineinlegt. Diese Idee der Totalität liegt in der ewigen Identität unseres Ich, die tatsächlich jene Zusammenfassung sukzessiver Vorstellungen möglich macht, dadurch, daß eben das Ich im Verlauf der unendlichen Sukzession oder Veränderung immer dasselbe bleibt. Diese Identität oder Einheit meines Ich ist das, was wahrhaft groß ist. Schon hier merkt man in der Darstellung den Einfluß von Fichte, dessen ganze Philosophie auf diesem reinen Ichbewußtsein ruht, und weiterhin, wenn er das Erhabene genauer daraus erklärt, daß jede Vorstellung einer Größe das Werk des Geistes sei, daß der Geist niemals nur bestimmt wird, sondern auch immer selbst bestimmt. Mag im Handeln oder Denken ein Prinzip gültig sein, das ich als sinnlich beschränktes Wesen selbst nicht erfüllen kann, so ist es doch immer der Geist, der es aufgestellt hat. Das Erhabene ist also, wie es auch Kant lehrte, keine objektive Eigenschaft des Gegenstandes, sondern er enthält nur die Veranlassung für das Subjekt und ist eigentlich nur erhebend.

All diese philosophischen Arbeiten hatten für Schiller doch nur den einen Zweck, ihm durch die begriffliche Klärung der Schönheit und der Erhabenheit die kulturelle Aufgabe der Kunst klar zu machen und ihm dadurch seine eigene Aufgabe zum Bewußtsein zu bringen. Er hatte vom Anfang seiner philosophischen Studien an die Absicht, eine Analytik des Schönen zu schreiben. Aber er ist nie dazu gekommen, weil ihn die Schönheit als Urteilsgebiet in ihrer Abgrenzung von den anderen, was Kants eigentliche Aufgabe gewesen war, nicht mehr interessierte. Sein Denken war im Gegenteil nicht auf die Grenze, sondern auf den Zusammenhang der einzelnen Kultursysteme gerichtet, die

erst in ihrer Gesamtheit, als einheitliche Kultur, den Menschen seiner endgültigen Bestimmung entgegenführen. So betrachtete er die Schönheit nur als einen Faktor der allgemeinen Kultur und untersuchte, welche Aufgabe sie in der Erziehung des Menschengeschlechtes hat. Wie kann sie dem Ideale der Kultur dienen, ohne daß sie ihre ästhetische Freiheit aufgibt, indem sie gerade ihr eigenes Gesetz erfüllt? Es war die Frage, deren Lösung sein eigenes Künstlertum verlangte, das immer eine kulturelle Wirksamkeit entfalten und doch die Grenze der Kunst nicht überschreiten wollte. Was er schon in den „Künstlern" dichterisch dargestellt hatte, behandelte er jetzt in abgeklärten, philosophischen Begriffen.

Als Schiller dem Prinzen von Augustenburg dessen edle Tat mit der Mitteilung seiner tiefsten Gedanken lohnen wollte, dachte er zunächst nur an die Philosophie der Schönheit und kündigte ihm am 9. Februar 1793 sein System der Ästhetik in Briefen an. Das Problem sollte das gleiche wie in den Kallias-Briefen sein: die Erkenntnis der Schönheit aus Prinzipien. Aber der erste Brief vom 13. Juli 1793 lenkte sofort in den Gedanken der ästhetischen Erziehung ein.

Nur ein Teil der ursprünglichen Briefe an den Prinzen, welche meist aus der schwäbischen Heimat 1793/94 geschrieben wurden, ist erhalten. Die Originale gingen bei einem Brande des Kopenhagener Schlosses zugrunde. Als Schiller einige Abschriften, die er besaß, im September wieder vornahm, sah er die Notwendigkeit ein, sie gänzlich umzuarbeiten, und aus dieser Umarbeitung entstanden in den nächsten Monaten die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, die seit Anfang 1795 in den Horen erschienen.

Zwischen diesen beiden Fassungen liegt das Jahr 1794, welches vielleicht das wichtigste Jahr in Schillers Leben gewesen ist. Nach seinem eigenen Wort war die Geschichte seines Lebens die Geschichte seiner Bekanntschaften. In

diesem Jahre lernte er Fichte, Humboldt und Goethe kennen.

Humboldt enthüllte ihm das Ideal der griechischen Kultur als Totalität des Menschentums. In Goethe trat ihm dieses Ideal vor die Anschauung, wurde es ihm zum Erlebnis. Von Fichte aber erhielt er den Begriffsapparat, mit dem er seine Gedanken zur Einheit des Systemes bringen konnte. An Fichte ging ihm letzten Endes der Sinn des Idealismus auf. In den Originalbriefen wollte er das Schöne noch empirisch bestimmen, aus den Kunstwerken, die das Genie hervorgebracht hat. Diesen Schönheitsbegriff, der immer nur empirische Autorität haben kann, gab er jetzt methodisch auf. Er hatte eingesehen, daß ein objektives Prinzip der Kunst gar nicht die Aufgabe der Ästhetik ist, daß es vielmehr darauf ankommt, das Ideal der Schönheit als eine unbedingte Forderung der Vernunft zu begreifen, gleichgültig, wie dies Ideal in der Wirklichkeit erscheint. In den ästhetischen Briefen setzte er Fichte, Humboldt und Goethe das Denkmal der Dankbarkeit.

Die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen traten zur Zeit der französischen Revolution hervor und mußten zunächst sehr unzeitgemäße Betrachtungen scheinen. Aber dieser Geist, der mit aller Betrachtung nur Wirksamkeit entfalten wollte, hatte auch hier ein lebendiges Ziel vor der Seele. Wenn er damals, wo alles nur an den Bau der politischen Freiheit dachte und die moralische Sache der Menschheit in Frage stand, mit einer Ästhetik hervortrat, so wollte er die Menschheit damit überzeugen, daß der Weg, den sie einschlug, nicht zum Ziele führe, sondern daß nur die Schönheit es ist, durch welche man zur Freiheit gelangt. Das politische Problem ist nur auf dem ästhetischen Wege zu lösen. Der Weg zur Freiheit geht nur durch die Schönheit.

Das Ziel also, zu dem der Weg gesucht werden soll, ist das Ideal des Staates. Aus dem Naturstaat, der von

Kräften und nicht von Gesetzen gelenkt wird, soll ein sittlicher Staat werden. Das Ideal der Karlos-Tragödie und aller seiner Jugenddramen, das Ziel, das er im Gange der Geschichte suchte, wird nun rein philosophisch auf seine Notwendigkeit und seine Möglichkeit hin untersucht.

Der Übergang von dem Naturstaate der Willkür zu dem sittlichen Staate der Freiheit kann nur aus der Entwicklung des Menschen selbst entstehen, der aus einem durch Neigung und Natur bedingten Wesen zu einem freien, moralischen Menschen werden muß, und dies ist nur durch einen dritten Charakter möglich, in dem von dem physischen Zustande die Willkür, von dem moralischen die Freiheit gesondert wird, und Pflicht und Neigung, Trieb und Vernunft übereinstimmen. „Jeder individuelle Mensch trägt der Anlage und Bestimmung nach einen rein idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen die große Aufgabe seines Daseins ist." Es sind Fichtes Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten, aus denen Schiller diesen Satz entnimmt, und Fichtes Lehre, daß dieser reine Mensch durch den Staat repräsentiert wird, als die objektive Form, in der sich die Mannigfaltigkeit der empirischen Subjekte zu vereinigen trachtet, gibt für den weiteren Gang der ästhetischen Briefe die Richtung an. Denn das Verhältnis des Staates zu dem einzelnen Menschen entspricht dem Verhältnis der Vernunft zu der Natur: es ist das Verhältnis der Einheit zur Mannigfaltigkeit. Wie der einzelne Mensch seine Individualität nicht unterdrücken, sondern zum Wesen des idealischen Menschen veredeln soll, und wie seine Vernunft die Mannigfaltigkeit seiner sinnlichen Natur zur Einheit bringen soll, so muß auch der ideale Staat, der die reine und objektive Menschheit verkörpert, die Mannigfaltigkeit der menschlichen Erscheinung nicht unterdrücken, sondern die Einheit der Vernunft in sie bringen und den spezifischen Charakter des Individuums ehren. Die Teile sollen aus

Freiheit zu der Idee, dem Gesetze, zusammenstimmen. Der ideale Staat ist die zur Wirklichkeit gewordene Kunst.

Totalität des Charakters muß also bei einem Volke gefunden werden, welches fähig und würdig sein soll, den Staat der Not mit dem Staate der Freiheit zu vertauschen, und nun stellt Schiller die entscheidende Frage: ist es dieser Charakter, den uns das jetzige Zeitalter zeigt, den die gegenwärtigen Ereignisse zeigen? Der Naturstaat wankt, und eine physische Möglichkeit scheint gegeben, die wahre Freiheit zur Grundlage der politischen Verbindung zu machen. Aber die moralische Möglichkeit fehlt, und der freigebige Augenblick findet ein unempfängliches Geschlecht. Denn tierische Verwilderung einerseits und geistige Erschlaffung andererseits sind die Kennzeichen der gegenwärtigen Kultur. Dem mit Rousseaus Farben gemalten Bilde der entarteten Kultur wird nun das Ideal der griechischen Kultur mit leuchtenden Farben entgegengestellt. Zugleich voll Form und voll Fülle, zugleich philosophierend und bildend, zugleich zart und energisch, vereinigten die Griechen die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit. Wilhelm von Humboldt nicht und Goethe nicht hätte eine glänzendere Apotheose des Griechentumes geben können.

Aber Schiller hatte historischen Sinn genug, um zu sehen, daß die griechische Kultur wohl ein Maximum war, doch nur auf der damaligen Stufe der Menschheit. Eine höhere Ausbildung der Erkenntnis mußte die Totalität ihres Wesens aufheben, denn der Antagonismus ist das große Instrument der Kulturentwicklung. Es ist der Gedanke, den Hegel dann als letztes Prinzip seiner Geschichtsauffassung zugrunde legte. Jede Entwicklung vollzieht sich in dem Rhythmus der Dreizahl: Einheit, Zerspaltung und wiedergewonnene Einheit auf höherer Stufe. So hat der einzelne Mensch auch die Pflicht, die Totalitat wieder in sich herzustellen, wenn auch die Differenzierung das treibende Moment für den Fortschritt der Gattung ist. Die

Aufgabe ist: Gattung und Individuum zu versöhnen, die Einheit der Gattung in der Einheit des Individuums zur Erscheinung zu bringen. Von dem Staat ist diese Herstellung der menschlichen Totalität nicht zu erwarten, denn der Staat kann erst auf diese Totalität gegründet werden. Eine Staatsveränderung ist also ein falscher Weg. Vielmehr: der Charakter der Zeit muß sich aufrichten. Wenn die Wahrheit siegen soll, so muß der Trieb zur Wahrheit ausgebildet werden. Das Werkzeug zu dieser Veredlung des Charakters, welche der Gründung des idealen Staates vorausgehen muß, weil der ideale Staat nur die Verkörperung der idealen Menschheit sein kann, ist: die schöne Kunst. Das große Thema der Künstler, daß der Weg zur Wahrheit durch die Schönheit gehe, kehrt wieder. Der wahre Künstler, der auf die Menschheit wirken will, erhebe ihre Gedanken zum Notwendigen und Ewigen und verwandle es in einen Gegenstand ihrer Triebe. Wo du sie findest, umgib sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet.

Wie kann aber die schöne Kultur den entgegengesetzten Gebrechen der Menschheit: Verrohung und Erschlaffung zugleich begegnen. Kann sie zugleich anspannen und auflösen? Denn nur dann kann die Ausbildung der Menschheit von ihr erwartet werden. Gibt es doch Stimmen genug, welche sich gegen die Wirkung der ästhetischen Kultur erklären, weil sie mit der Energie des Charakters erkauft wird, wie es auch wirklich die Erfahrung zeigt. Aber die Schönheit, von der in diesen Briefen die Rede ist, hat eine andere Quelle als die Erfahrung. Dieser reine Vernunftbegriff der Schönheit muß sich als eine notwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen. Zunächst also gilt es, um den festen Grund der Erkenntnis zu gewinnen, daß der reine Begriff der Menschheit aufgestellt werde.

Mit diesem neuen methodischen Gedanken ging Schiller

über Kant hinaus, ja, der Unterschied in der Gesamtauffassung ist durchgreifend. Kant analysierte die Kultur nach den verschiedenen Urteilsgebieten auf ihre letzten logischen Prinzipien hin. Schiller wollte sie als Realität psychologisch verständlich machen. Er ging allerdings nicht von den psychischen Phänomenen der Individualität aus, sondern von der allgemeinen Wesenhaftigkeit des menschlichen Bewußtseins, das allem individuellen Seelenleben zugrunde liegt. In der klaren Erkenntnis, daß wir die Taten des Ich nur aus seinem Willen oder seinen Trieben verstehen können, ging er davon aus, daß die allgemeine Kultur aus den Grundtrieben dieses allgemeinen, überindividuellen Ich heraus verstanden werden muß. Auf demselben Wege hatte sich Fichte aus Kant heraus entwickelt. Fichte wollte die Erscheinung einzig und allein aus den Grundtrieben dieses allgemeinen Ich heraus begreifen. Erst das bedeutete ihm wirklicher Idealismus. Nicht nur diese Denkungsart hat Schiller beeinflußt, er nahm auch die Grundbegriffe unmittelbar in sein System herüber. Zwar gingen beide schließlich in der Bestimmung dieser Grundtriebe auseinander, was zu einem unerquicklichen Streit zwischen ihnen führte. Schiller hatte jetzt sein Suchen nach einem objektiven Prinzip des Schönen und der Kunst aufgegeben und eingesehen, daß die Schönheit nur als Daseinsbedingung des Ich eine Bedeutung habe und nur die Analyse dieses Ich zu einer Ästhetik führen könne. Die Kultur kann nur als Korrelat des Ich, als seine Tat begriffen werden, erst darin findet sie ihre Einheit. Das Ich hat seinen Sinn in der bewußten Einheit, die der Mannigfaltigkeit gegenübersteht, und die Kultur ist die Formung, die das Ich an dieser Mannigfaltigkeit vornimmt. Darum gilt es, will man die Prinzipien der Kultur verstehen, dieses allgemeine Ich zu analysieren und aus seinen Grundtrieben die Formung zu verstehen.

Die Analyse des menschlichen Bewußtseins stößt auf zwei Grundbegriffe: Person und Zustand. In allen psy-

chiſchen Phänomenen der Individualität, die zeitlich verlaufen, findet ſich eine Einheit, die bei allem Wechſel der Zuſtände dieſelbe bleibt: das Ich oder die Perſon. Das Bewußtſein dieſer Einheit oder das Ichbewußtſein macht es möglich, zu ſagen, daß ich jetzt ruhig, jetzt tätig bin. Dieſe Zuſtände ſind alſo Veränderungen in der Zeit, die einen Grund außerhalb des Ich haben müſſen, im Gegenſatz zu dem Ich ſelbſt, das in ſich ſelbſt gegründet iſt und ſo die abſolute Freiheit repräſentiert. Wir ſind, weil wir ſind. Wir denken, empfinden und wollen, weil etwas anderes außer uns iſt. Wir kennen in der Erfahrung die Menſchen nur als beſtimmte Individuen in beſtimmten Zuſtänden, wie ſich auch der einzelne Menſch nur in der Zeit durch ſeine verſchiedenen Zuſtände ſeiner ſelbſt bewußt wird. Das darüber hinausliegende Ich iſt nur eine metaphyſiſche Hypoſtaſierung einer ethiſchen Idee des Menſchen überhaupt. Es iſt nicht ein inhaltlich beſtimmtes Ideal eines Menſchen, ſondern nur die Idee der Gleichheit der Menſchen, in ſoweit ſie eben Menſchen und nicht einzelne Individuen ſind. Der einzelne hat die Pflicht, von aller Individualität, alſo zeitlichen Bedingtheit zu abſtrahieren und in allem nur als Menſch zu handeln, der eben zu allen Zeiten als derſelbe oder zeitlos exiſtiert. Jede Wahrnehmung z. B. iſt ein zeitlich bedingter individueller Zuſtand. Gewinne ich aber aus der Wahrnehmung ein allgemeingültiges Geſetz, das unabhängig vom Einzelfall zeitlos exiſtiert, ſo habe ich mich auch ſelbſt von dem Einzelindividuum emporgerungen zu der Idee der Menſchheit oder des überindividuellen Ich; denn das Geſetz gilt wie für mich, ſo auch für alle Menſchen und zu allen Zeiten. Ebenſo muß er im Handeln ſich nach Prinzipien richten, die nicht nur für ihn gültig ſind, ſondern ſich auf alle Menſchen und Zeiten übertragen laſſen. Dann erſt iſt er wirklich beharrlich in dem allgemeinen Fluſſe der Veränderung. Das Gefühl ſagt: dies iſt jetzt und für mich wahr oder gut, die Vernunft entſcheidet für jeden und für alle Zeiten. Dieſes

allgemeine Ich ist aber an sich nur leere Form, einen Inhalt oder Materie bekommt es erst in der Zeit durch die Empfindung, wie andererseits ein Mensch, der nie über seine individuellen Empfindungen und Wahrnehmungen hinausgehen kann, nur Materie, formloser Inhalt der Zeit, nur von außen bestimmt, kurz nur ein Teil der naturgesetzlichen Welt ist.

Aus diesem Gegensatz ergeben sich nun die Fundamentaltriebe oder Gesetze. Der Mensch hat eine göttliche Tendenz: alles Mögliche und Notwendige in sich zur Wirklichkeit zu machen und alles Wirkliche außer sich zur Notwendigkeit zu machen. Der Weg zur Gottheit ist ihm aufgetan in den Sinnen. Seine Persönlichkeit ist bloße Anlage und Form, seine Sinnlichkeit ist bloße Materie und Welt. Um also nicht bloß Welt zu sein, muß er der Materie Form erteilen, um nicht bloß Form zu sein, muß er der Anlage, die er in sich trägt, Wirklichkeit geben. Er verwirklicht die Form, wenn er der ewigen Einheit seines Ich die Mannigfaltigkeit der Welt gegenüberstellt, er formt die Materie, wenn er die Mannigfaltigkeit der Welt der Einheit seines Ich unterwürfig macht. Hieraus fließen also die zwei Fundamentalgesetze der sinnlich-vernünftigen Natur. Das erste dringt auf absolute Realität: der Mensch soll alles zur Welt machen, was bloß Form ist, und alle seine Anlagen zur Erscheinung bringen. Das zweite dringt auf absolute Formalität: er soll alles in sich vertilgen, was bloß Welt ist, und Übereinstimmung in all seine Veränderungen bringen. Er soll alles Innere veräußern und alles Äußere formen.

Zur Erfüllung dieser doppelten Aufgabe wird der Mensch durch zwei entgegengesetzte Triebe gedrungen: den Stofftrieb und den Formtrieb. Der Stofftrieb geht von seiner sinnlichen Natur aus und ist beschäftigt, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen und die Zeit mit Realität zu erfüllen. Er fordert Veränderung und Mannigfaltigkeit der Erscheinung. Dieser Zustand der bloß erfüllten Zeit heißt Empfindung.

Der Formtrieb geht aus von der vernünftigen Natur des Menschen und ist bestrebt, ihn in Freiheit zu setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seiner Erscheinung zu bringen und bei allem Wechsel des Zustands seine Person zu behaupten. Er fordert Ewigkeit und Einheit und will, daß das Wirkliche notwendig und ewig, und daß das Ewige und Notwendige wirklich sei, mit andern Worten: er dringt auf Gesetzmäßigkeit oder Form, Wahrheit und Recht.

Der Philosoph — gemeint ist Kant —, der sich nur mit der Vernunft beschäftigt, wird leicht dazu kommen, die Sinnlichkeit nur als Hindernis aufzufassen. Vom Standpunkt der Kultur aber muß man fordern, daß keiner dieser Triebe den andern gewaltsam unterdrückt. Die Sinnlichkeit muß durch die Ausbildung des Gefühlsvermögens gegen die Eingriffe der Freiheit geschützt werden und umgekehrt die Persönlichkeit durch das Vernunftvermögen gegen die Macht der Empfindung. Der Mensch muß empfangend und passiv sich die vielfältigste Berührung mit der Welt verschaffen und aktiv der Vernunft die höchste Unabhängigkeit erwerben.

Das vollendete Wechselverhältnis ist aber nur ein Ideal, d. h. letzten Endes unerreichbar. Da nun der eine Trieb im Moment den andern ausschließt, so würde der Mensch in der Erfahrung sich dieses Ideals seiner Menschheit nie bewußt werden, wenn es nicht eben einen Zustand gäbe, wo er sich schon empirisch gleichzeitig als Materie und Geist fühlt. Ein Gegenstand, der ihm diese Anschauung verschafft, muß ihm als Symbol seiner idealen Bestimmung, die er in der endlichen Zeit nicht erreichen kann, also als Darstellung des Unendlichen dienen. Es stehen sich also gegenüber: Zeit, Werden, Veränderung, Passivität und Zeitlosigkeit, absolutes Sein, Identität, Aktivität. Der Trieb, der auf die Vereinigung dieser Gegensätze gerichtet ist, ist der Spieltrieb, sein Gegenstand: das Schöne. Der sinnliche Trieb will bestimmt werden, empfangen, der

Formtrieb selbst bestimmen, hervorbringen. Der Spieltrieb muß also suchen, so zu empfangen, wie er selbst hervorgebracht hätte, und so hervorzubringen, wie der Sinn zu empfangen trachtet. Der Name Spiel ist berechtigt, weil in ihrer Vereinigung beide Triebe ihren absoluten Ernst verlieren, die Sinnlichkeit der Idee gegenüber ihre Bedeutung, das Gesetz seine Schwere. Man muß aber bedenken, daß damit in keiner Weise etwas Minderwertiges ausgedrückt ist. Diesem Mißverständnis ist Schillers Theorie von jeher ausgesetzt gewesen. Man wird sie nur begreifen, wenn man den Begriff Spiel als höchstes Ideal verstanden hat. Von den Spielen des wirklichen Lebens, die auf materielle Gegenstände gerichtet sind, muß man absehen. Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen und er soll nur mit der Schönheit spielen. Er spielt nur, wo er ganz Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Auch dies Ideal fand Schiller wieder in den Griechen verkörpert. Der Spieltrieb setzt uns als wirkliche Menschen erst in Freiheit, da er jede physische und moralische Nötigung aufhebt. Solange einer von beiden allein wirkt, wirkt er dem andern gegenüber als Zwang und zufällig. Stimmen aber beide überein, so fällt mit der Zufälligkeit auch jeder Zwang fort. Die Sinnlichkeit will Leben, sinnliche Ausgefülltheit in der Zeit, die Vernunft Gestalt, d. h. zur Allgemeinheit geformte Einzelheit, der Spieltrieb lebende Gestalt, und das ist gleichbedeutend mit Schönheit. Man muß aber natürlich die Begriffe Leben und Gestalt weiter fassen als gewöhnlich. Der Mensch an sich ist noch keine lebende Gestalt, sein Leben muß Gestalt sein und seine Gestalt Leben, d. h. sein Äußeres muß inneres Leben ausdrücken und sein Inneres muß sich in der äußeren Gestalt ausdrücken. Die Schönheit ist eine Forderung der Vernunft, weil der Begriff der Menschheit erst durch die Vereinigung beider Triebe vollkommen wird. Ob es eine Schönheit gibt, kann nur die Erfahrung lehren, wie sie in Wirklichkeit zustande kommt, kann uns niemand lehren, da die

Einwirkung der Freiheit auf die Natur überhaupt übersinnlich und daher unverständlich ist.

Damit die beiden Triebe sich ausgleichen können, haben sie gegenseitig Anspannung und Auflösung nötig, je nachdem der eine an sich mehr tätig oder erschlafft ist. Die vollendete Vereinigung beider ist in der Wirklichkeit unerreichbar und nur eine Aufgabe der ästhetischen Kultur, wie die logische aus Wahrheiten Wahrheit, die ethische aus Tugenden Tugend zu machen hat. Die Erfahrung kennt nur Auflösung oder Anspannung, schmelzende oder energische Schönheit. Diese Einteilung hat Schiller von Kant übernommen, der nur statt der energischen Affekte von den wackeren spricht. Für den rohen Menschen, der unter dem Zwang der Sinnlichkeit steht, ist die schmelzende Schönheit Bedürfnis, für den durch den Geschmack verfeinerten Menschen die energische. Nur von der ersten Art handelt Schiller in diesen Briefen, da sie allein für die Erziehung des rohen Menschen zur Kultur in Betracht kommt.

Die Schönheit verknüpft also Empfindung und Denken, so daß beide in einem Dritten aufgehoben sind. Von der Analyse in diese zwei Elemente muß der Verstand ausgehen, wenn sie auch in dem unmittelbaren Eindruck des Schönen aufgehoben sind. Damit ist zugleich die Ästhetik als begriffliche Wissenschaft gerechtfertigt und auch das Recht des unmittelbaren Schönheitsgefühls gewahrt. Die Schönheit leitet aber den Menschen nur dadurch von Empfindungen zu Gesetzen, daß sie den Denkkräften Freiheit verschafft, denn an sich ist die Kluft von Empfinden und Denken unüberbrückbar. Dadurch, daß jede physische oder moralisch logische Bestimmtheit wegfällt, ist das Gemüt im Zustand der bloßen Bestimmbarkeit, gleichsam herausgerissen aus der Zeit. Der Wille ist frei und kann sich nach beiden Seiten hin entscheiden. Die Schönheit findet keine Wahrheit und hilft uns nicht irgendeine Pflicht zu erfüllen, aber gerade durch seine bloße Bestimmbarkeit ent-

hält der ästhetische Zustand die höchste Realität und Unbegrenztheit, weil er alle Möglichkeiten in sich faßt. Aus ihm können wir mit derselben Leichtigkeit zum Ernst wie zum Spiel, zur Ruhe wie zur Bewegung, zum abstrakten Denken wie zur Anschauung übergehen. Nach alledem mußte Schiller den Probierstein der ästhetischen Güte darin sehen, ob der Eindruck eines Kunstwerks uns nur zu einer bestimmten Tätigkeit tauglich macht oder zu aller. Zugleich aber war er sich bewußt, daß es in Wirklichkeit auch hier nur eine Annäherung an dies Ideal geben kann. Wer uns nach einem musikalischen Genuß zu einem abstrakten Denken auffordert, hat seine Zeit schlecht gewählt, weil eben die Musik doch immer so auf die Sinnlichkeit wirkt, daß diese mehr als die Denkkraft momentan in Bewegung gesetzt wird. Andererseits wird eine klassische Plastik durch ihre Bestimmtheit mehr zum Denken fähig machen als zum Fühlen. Indessen ist es gerade der vollkommene Stil, der die Schranken einer jeglichen Kunst zu entfernen weiß, ohne ihre Vorzüge mit aufzuheben. Die Musik soll mit der ruhigen Macht der Antike wirken, die bildende Kunst durch unmittelbare, sinnliche Gegenwart wie die Musik rühren.

Ebenso wie die Schranken der spezifischen Kunst muß auch der Künstler den spezifischen Stoff überwinden durch die Form, an der die ästhetische Freiheit hängt. Der Inhalt soll nichts, die Form alles tun. Damit ist Schiller ein Vertreter der klassischen Formalästhetik, aber nicht jener geistlosen Richtung, die absolut äußerlich das Wesen der Kunst in die äußere Form mit Ausschließung alles Inhaltes setzt. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei Schiller um die innere Form, die man nur denkend vom Inhalt trennen kann. Nach ihm entsteht der Eindruck durch den geformten Inhalt. Auch ein frivoler Gegenstand kann durch die Art, wie er behandelt ist, d. h. durch die Form, ein Kunstwerk abgeben. Der ästhetische Genuß besteht allein in dem freien, zwanglosen Erlebnis irgendeines Gegen-

ſtandes, gleichgültig, welcher es iſt. Ermöglicht der Gegenſtand dies Erlebnis, ſo hat er Form. Unäſthetiſch wäre es, wenn wir den Gegenſtand berückſichtigten, wie wir ihn auch erleben würden ohne das Kunſtwerk, durch eine alltägliche, ungeformte Mitteilung. Der geformte Gegenſtand iſt das Kunſtwerk. Wir dürfen nicht mit dem Verſtand irgend etwas herausſuchen, das rein an ſich uns Freude macht, oder irgend etwas nur auf unſere Sinnlichkeit beziehn. Das Geſamterlebnis an dem ganzen Organismus des Kunſtwerks iſt das äſthetiſche Erlebnis. Daraus folgt, daß die Kunſt niemals unmittelbar didaktiſche oder moraliſche Tendenzen haben kann, denn dieſe liegen ausſchließlich im Gegenſtand und ließen ſich auch ohne Kunſt mitteilen. So iſt der äſthetiſche Zuſtand nur die Überleitung zu dem logiſchen und moraliſchen Zuſtand, indem er die Vernunft ſchon auf dem Boden der Sinnlichkeit mitherrſchen läßt. Aber gerade der Übergang des phyſiſchen zum äſthetiſchen Menſchen iſt die Schwierigkeit der Kultur. Von ihm zur reinen Vernunft fortzuſchreiten, bedarf es nur des Anlaſſes; wenn er ſich ſchon auf dem Felde der Sinnlichkeit geübt hat, nicht nur Individuum, ſondern auch Gattung zu ſein, nicht nur nach dem Naturgeſetz, ſondern auch vernünftig zu handeln, ſo wird er ſich leicht zu der abſoluten Freiheit aufſchwingen können. Der Menſch muß lernen, edler zu begehren, damit er nicht nötig habe, erhaben zu wollen. An ſich kann die Pflicht moraliſch nicht mehr übertroffen werden, wohl aber äſthetiſch. Bei dem ſinnlich vernünftigen Menſchen muß nicht nur der Wille, ſondern auch die Natur heilig ſein.

So ergeben ſich drei Stufen, die das Individuum wie die Gattung und auch jede einzelne Erkenntnis durchlaufen muß: die phyſiſche, wo allein die Macht der Natur herrſcht, die äſthetiſche, wo man frei von dieſer Macht als Zwang iſt, und die moraliſche, wo man ſie ſelbſt beherrſcht. Auf der erſten Stufe aber muß man ſcheiden zwiſchen dem Menſchen als vernunftloſem Tier und vernünftigem Tier.

Das Auftreten der Vernunft bedeutet für die Menschheit noch nichts. Auf dieser Stufe wird die Vernunft verführt, über sich selbst hinauszugehen, den Erkenntnistrieb mit dem Begriff des Grundlosen zu beschwichtigen, der dann ein Gegenstand der Furcht anstatt der Ehrfurcht wird, und dem Moralgesetz einen positiven Ursprung in der Zeit zu geben. Diese primitive Religion beweist noch kein Erwachen der Menschheit, denn die Vernunft ist noch nicht genügend von der Sinnlichkeit gereinigt. Die zweite Stufe ist charakterisiert durch die Betrachtung. Der Mensch trennt sich selbst von der Welt. Er betrachtet das Objekt unmittelbar, ohne daß sich seine Begierde darauf richtet. Er erfreut sich am Schein. In diesem Begriff des ästhetischen Scheins, den man natürlich nicht mit logischem Betrug verwechseln darf, konzentriert sich noch einmal die ganze Theorie. Er bedeutet für das Objekt, was der Spieltrieb für das Subjekt bedeutet. Durch die Wirkung des Scheins sind wir von dem Zwange der Realität enthoben, denn der Gegenstand gehört jetzt einer Welt an, die mit unsern realen Zwecken und Begierden nichts zu tun hat. Er mag real existieren, aber wir fragen nicht mehr darnach, weil wir ihn nur betrachten und nur seine Erscheinung auf uns wirkt. Es ist der größte Fortschritt des Menschen, wenn er den Schein von der Wirklichkeit, die Form von dem Körper trennen kann.

Das Interesse am Schein beweist eine Freiheit von dem nackten, physischen Bedürfnis. So ist es der erste Schritt der Kultur, wenn der Mensch in seiner Kleidung nicht mehr den physischen Zweck allein berücksichtigt, sondern auch gefallen will und sich schmückt. Gerade der unnötige Schmuck ist bald der beste Teil seiner Freuden, und so wandelt sich auch der innere Mensch, indem alle Äußerungen bloßer Natur ästhetisch geformt werden. Der Sprung der Freude wird zum Tanz, der bloße Laut der Empfindung zum Gesang. Die Begierde erhebt sich zur Liebe.

Kann der Mensch Wirklichkeit und Schein trennen, so

hat er auch das Vermögen der nachahmenden Kraft. Er kann mit der Natur trennend und zusammenfassend schalten, wie er will, aber immer nur in der Welt des Scheins. Der Dichter ist frei von der theoretischen Wahrheit, aber er darf sie sich auch nicht zum Gegenstande machen. Nur insoweit er sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt und allen Beistand der Realität entbehrt, ist der Schein ästhetisch.

Aber auch in der moralischen Welt bedeutet das Interesse am Schein Kultur. Die Falschheit der Sitten ist zu verwerfen, aber nicht ihre gefällige Form. Diese ist nicht nur erlaubt, sondern gefordert. Die schöne Form im Umgang beweist hier genau so eine Unabhängigkeit von dem direkten Zweck, und dies ist als Beweis innerer Freiheit ein ethischer Fortschritt. Nur ein solches Zeitalter wird auch die Schönheit der Kunst würdigen können, ohne nach einem realen Zweck zu fragen.

Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einen dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet. Wenn in dem dynamischen Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt — wenn er sich in dem ethischen Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs, in dem ästhetischen Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüberstehen. Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grundgesetz dieses Reiches.

In dem ästhetischen Staat wird der Wille des Ganzen durch die Natur des Individuums vollzogen. Kein Individuum ist hier dem andern ein Mittel der eigenen Befriedigung, sondern der Zweck eines freien Wohlgefallens. So

gibt allein die Schönheit dem Menschen einen geselligen Charakter. Die Freuden der Sinne betreffen nur das Individuum. Die Erkenntnis richtet sich nur an die Gattung, gerade mit Ausschluß jeder Individualität. Das Schöne genießen wir als Repräsentanten der Gattung, als Individuum und als Gattung. In dem ästhetischen Staat ist alles, auch das dienende Werkzeug, ein freier Bürger, der nur dem freien Wohlgefallen und keiner Begierde dient. Der Egoismus ist gebändigt, die Fesseln der Pflicht werden leicht dadurch, daß die willige Natur sie ohne Widerstand ehrt, so daß man nicht nötig hat, seine Würde wegzuwerfen, um seine Anmut zu behalten. In dem Reich des ästhetischen Scheins ist das Ideal der Gleichheit erfüllt. Aber in Wirklichkeit existiert ein solches freilich noch nirgends. Nur als Bedürfnis lebt es in jeder feingestimmten Seele und der Tat nach vielleicht in einigen wenigen kleinen Zirkeln.

Bald nach Beendigung der Briefe erhob sich zwischen Schiller und Fichte ein Streit. Dieser hatte eine Abhandlung über Geist und Buchstaben in der Philosophie für die Horen geschickt, die Schiller aber als untauglich abwies, denn er warf ihm Unklarheit der Begriffe vor. Fichte entgalt es ihm, indem er ihm seinen philosophischen Stil vorwarf, der ein Gemisch aus Abstraktionen und Bildern darstelle. Dagegen nun verteidigte sich Schiller in dem Horen-Aufsatz „Von den notwendigen Grenzen des Schönen besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten", (1795) der mit dem ebenfalls in den Horen 1795 erschienenen Aufsatz „Über die Gefahr ästhetischer Sitten" in den „Kleineren prosaischen Schriften" zu der Abhandlung: „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen" verbunden wurde.

Schiller hatte schon in den Briefen dargestellt, daß der Geschmack die Erkenntnis niemals erweitert, da wir bei der Schönheit das Objekt nur auf unser empfindendes Subjekt beziehen und nie auf andere Objekte, wodurch allein Er-

kenntnis zustande kommt. Die schöne Form versetzt nur den Geist in einen für die Aufnahme der Wahrheit günstigen Zustand, indem sie die Schwierigkeiten beseitigt, die dem logischen Denken entgegenstehen würden. Das Verhältnis der Form zum Inhalt ist gleichbedeutend mit dem von Anschauung und Begriff. Die strenge Erkenntnis verlangt einen stetigen Zusammenhang der Begriffe mit Ausschluß der Phantasie. Wo man aber voraussetzen muß, daß der Inhalt allein nicht wirksam genug ist, um zu dieser Anstrengung des rein logischen Denkens zu zwingen, ist eine größere Freiheit der Phantasie erlaubt, die für die allgemeinen Ideen eine konkrete Anschauung in Raum und Zeit gibt. Die schöne Schreibart muß die Willkür der Phantasie mit der Notwendigkeit des Verstandes vereinigen. Der Pädagoge darf sich nicht der schönen Form bedienen, denn allein der Verstand erwirbt dauernde Erkenntnis. Der Redner hingegen muß die Empfindung wecken, weil er in einem Augenblick seine Zuhörer für die Wahrheit gewinnen will. Auf der Kanzel ist daher ein dogmatischer Vortrag, auf dem Lehrstuhl ein schöner Vortrag zu verwerfen. Die wahre Schönheit kann aber sehr wohl beides vereinen, indem sie sich an den ganzen Menschen wendet und niemals dem Verstand allein etwas aufzwingt. Schiller nennt deswegen den Weg der Wissenschaft geradezu unnatürlich. Die Darstellung muß abstrakt und doch lebendig sein. Sie darf aber nicht angewandt werden, um einen Gegenstand erst bekannt zu machen, um zu lehren, sondern nur, um einen Gegenstand lebendig mitzuteilen. Ein solcher Vortrag beweist, daß man den Inhalt vollkommen in sich aufgenommen hat, so daß man der rein logischen Form entbehren kann. Nichts als was in uns selbst lebendig geworden ist, kann es außer uns werden. Der Geschmack oder die schöne Form darf sich aber nicht an dem Inhalt vergreifen. Nur in der Behandlung, in der Anordnung darf er Herrscher sein, nicht in der Wahl der Dinge. Sonst fragt man nicht mehr darnach, was die

Dinge sind, sondern wie sie am besten sich den Sinnen empfehlen. Die Darstellung wird aus dem Wissen ein unterhaltendes Spiel. Man darf aber nicht gleichgültig gegen die Realität werden und allen Wert nur in die Form oder Erscheinung setzen. Zuerst muß der Verstand seine Denkkraft geübt haben, ehe man den Geschmack berücksichtigen darf. Aus dem Gegenteil entspringt die Oberflächlichkeit und Frivolität. Stoff ohne Form ist nur toter Besitz, aber Form ohne Stoff ist nur der Schatten eines Besitzes. Die Schönheit verlangt nur Betrachtung, die Wahrheit aber das Studium. Dieses Studium gerade unterscheidet den bloßen Dilettanten von dem wahrhaften Kunstgenie.

Von weit größerer Bedeutung noch ist die Anmaßung des Geschmacks, wenn sie den Willen zu ihrem Gegenstand hat. Auch darauf hatte Schiller schon in den Briefen hingewiesen und damals schon eine Ergänzung in dieser Hinsicht versprochen. Die ästhetische Verfeinerung des Menschen neigt leicht dazu, den Geschmack zum unumschränkten Gesetzgeber des Willens zu machen. Die zufällige Zusammenstimmung der Pflicht mit der Neigung wird endlich als notwendige Bedingung festgesetzt und so die Sittlichkeit in ihren Quellen vergiftet. Der Ernst der Gesetzgebung darf aber im Konfliktfall nie von dem Interesse der Sinnlichkeit verletzt werden. Diese angemaßte Autorität der Sinnlichkeit kann für die Sittlichkeit noch gefährlicher sein als der rohe Naturzustand, wo die Sinnlichkeit als blinde Gewalt wirkt. Ein noch so vergeistigter Trieb bleibt der Vernunft gegenüber doch immer Trieb und Sinnlichkeit. Hat man aber ausschließlich den Geschmack ausgebildet und kann man sich ihm wirklich ohne Schaden für die Moral überlassen, so wird er hier gerade deshalb gefährlich, denn auch jetzt will er der Vernunft nicht untergeordnet, sondern beigeordnet sein, und leicht kann dabei das Interesse der Sinnlichkeit entscheiden. Die Gefahr und die Verderbnis des kultivierten Menschen liegt gerade darin, daß er sophistisch noch sein Betragen entschuldigt, während der

rohe Naturmensch wohl fehlen kann, aber doch weiß, daß er gefehlt hat. Ungleich sicherer ist es also für die Moralität des Charakters, wenn die Repräsentation des Sittengesetzes durch das Schönheitsgefühl wenigstens momentweise aufgehoben wird, wenn die Vernunft öfters unmittelbar gebietet und dem Willen seinen wahren Beherrscher zeigt.

Es wäre falsch, wenn man aus dieser Abhandlung wieder auf eine Annäherung Schillers an Kant schließen wollte. Sein Ideal hat er nicht aufgegeben, und daß die Vernunft fähig sein muß, im Konfliktfall gegen die Sinnlichkeit zu handeln, hatte er schon immer mit aller Schärfe behauptet.

Um nicht dieser Mißdeutung ausgesetzt zu sein, veröffentlichte Schiller kurz darauf in den Horen 1796 einen Aufsatz: „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten", dessen Gedanken er schon 1793 fast genau in der gleichen Form brieflich an den Augustenburger geschrieben hatte. Schiller stellt hier den ästhetischen Menschen, der aus Schönheitssinn die Vorschrift der Vernunft mit Freuden befolgt, ausdrücklich wieder als den moralisch ebenso vollkommenen, physisch weit vollkommeneren Menschen hin, wenn auch der Geschmack die Moralität nur begünstigt und nie erzeugt. Denn nicht in der größten Summe sittlicher Handlungen, sondern in der größten Übereinstimmung der ganzen Naturanlage mit dem moralischen Gesetz liegt die Vollkommenheit. Außerdem wird der Zweck der Gesellschaft besser erreicht, wenn die immerhin zufällige Tugend durch die Religion und den Geschmack befestigt wird.

Diese beiden Aufsätze enthalten also eigentlich nichts Neues. Schiller hatte seine Theorie in den Briefen an den Augustenburger niedergelegt und wollte sie jetzt in Einzelbetrachtungen fruchtbar machen. Er wollte besonders seine Ideen über die Schönheit gleichsam an der Erfahrung prüfen. Dazu kam noch folgendes. Nach einer langen Pause fühlte Schiller damals wieder seine dichterische Pro-

duktionskraft sich regen. Goethe besonders regte ihn an und ermunterte ihn wieder, auf dem Felde der Dichtung tätig zu sein. Schiller aber war in der philosophischen Epoche zu bewußt geworden, als daß er sich blindlings der Eingebung überlassen konnte. Er war auch nicht das dichterische Genie, das nur aus eigener Überfülle sich in einer Form äußern konnte, die schlechterdings einzig und allein für ihn notwendig war. Er hatte sich gewöhnt, die Kunst als einen Kulturzweck zu betrachten, und dieser Gedanke beherrschte ihn so, daß er sich Klarheit gewinnen mußte, wie seine eigene dichterische Veranlagung zu diesem allgemeinen Zweck sich verhalte. Gerade der Vergleich mit Goethe mußte ihn noch mehr dazu treiben. Er sah, daß Goethes Produktionskraft zum mindesten eine ganz andere war als seine eigene, und dieses sein eigenes Andersein mußte er vor sich selbst rechtfertigen. So entstand für ihn die Aufgabe, diese beiden völlig getrennten Dichtungsarten mit dem Ideal zu vergleichen, das er in seinen philosophischen Abhandlungen herausgearbeitet hatte. Von vornherein war es klar, daß er den Unterschied nicht persönlich fassen konnte. Er mußte sich, sollte er überhaupt berechtigt sein, als notwendig aus der Natur des dichterischen Geistes nachweisen lassen, und war er das, so mußte er sich auch historisch aufzeigen lassen.

Gerade für den damaligen Moment war eine solche Auseinandersetzung notwendig, wenn man eben, wie Schiller tat, in der Kunst mehr eine Kulturaufgabe als die geniale Naturäußerung einer Individualität sah. Denn damals gerade machte sich eine neue Richtung in der Dichtkunst bemerkbar, die, zuerst vielleicht unbewußt, eine Wandlung bringen wollte, die Romantik. Als Kritiker der gesamten Zeitproduktion mußte sich Schiller die Frage vorlegen, was der dichterische Geist gerade auf der damaligen Stufe der Kultur leisten konnte und sollte. So stellte er sich 1795 in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung", welche in den Horen erschien, die Aufgabe, die

beiden Möglichkeiten der dichterischen Produktion aus dem Ideal überhaupt abzuleiten und ihre jeweilige Berechtigung aus dem Kulturbedürfnis zu erweisen. Diese beiden Arten ergeben sich aus der verschiedenen Stellung des Menschen zu der umgebenden Wirklichkeit, oder aus dem Gegensatz von Natur und Vernunft, der ja der Zentralpunkt des Schillerschen Denkens war.

Wenn wir die Natur in ihrer Naivität, d. h. in ihrem Gegensatz zur Kunst und in ihrem Siege über die Kunst, lieben, so freuen wir uns nicht ästhetisch, sondern moralisch an der Verwirklichung moralischer Ideen, an dem Dasein nach eigenen Gesetzen, der inneren Notwendigkeit und ewigen Einheit mit sich selbst, kurz an dem, was wir auf dem Wege der Kultur zur Freiheit opfern mußten. Die Wesen der Natur sind, was wir waren. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit zur Natur zurückführen. Denn die Vollkommenheit der Natur ist nicht ihr Verdienst, weil sie nicht das Werk ihrer Wahl, sondern Notwendigkeit ist. Aber erst wenn der Wille das Gesetz der Notwendigkeit frei befolgt, geht das Ideal hervor. Naiv muß jedes wahre Genie sein; es verfährt nie nach künstlichen Regeln oder Prinzipien, sondern immer nur nach Einfällen. Aber diese sind Eingebungen eines Gottes, denn alles, was die gesunde Natur tut, ist göttlich. Damit zeichnete Schiller Goethes Bild. Wohl können wir über den Verlust der Natur trauern. Aber wir sollen uns nicht als sinnliche Menschen nach ihrer Glückseligkeit sehnen, sondern als moralische nach ihrer Vollkommenheit. Die Übel der Kultur muß man als Bedingung des zu erreichenden Ideals mit freier Resignation in Kauf nehmen; nur das Böse muß man beklagen und in sich selbst unterdrücken. Die Würde des Menschen verlangt es, an der Vollkommenheit der Natur, ihrer Ruhe und Unschuld neue Kraft für sein Ideal zu gewinnen, ohne mit ihr tauschen zu wollen.

Die Sehnsucht nach der Vollkommenheit der Natur ist

sentimentalisch. Die Stellung des Menschen zur Natur führt nun in der Kunst zu der Gegenüberstellung der modernen und antiken Welt. Der Grieche liebt die Natur, er beschreibt sie als Dichter treu, aber ohne besonderen Herzensanteil. Er scheidet nicht die Natur von dem, was durch menschliche Kunst geworden ist. Er hängt nicht mit Wehmut an ihr, wie wir Neueren, er fühlt die Kluft nicht und läßt die menschliche Natur schon in der unbeseelten Welt anfangen. Der Grund ist klar: der Grieche war selbst noch wahre Natur. Die Kultur artete bei ihm nicht soweit aus, daß die Natur darüber verlassen wurde. Die Naturwidrigkeit unserer Verhältnisse zwingt uns, an die Natur mit denselben Gefühlen zurückzudenken, mit der wir an unsere Kindheit, den einzigen Naturzustand in unserer Kulturwelt, zurückdenken. Die Religion der Griechen war die Eingebung eines naiven Gefühls, bei uns das Resultat der grübelnden Vernunft. Der Grieche empfand die Kultur als eine Steigerung der Natur, wir empfinden sie als einen Gegensatz. Es ist das gleiche Gefühl, das wir für die Alten haben. Sie empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche. Unser Gefühl gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit. Der Dichter aber ist seinem Begriffe nach der Bewahrer oder Rächer der Natur. Er wird sie als Gegenstand oder Idee behandeln, selbst Natur sein oder die verlorene suchen. Daraus entspringen die beiden verschiedenen Dichtungsweisen, die das Gebiet der Poesie erschöpfen, aber nur der Art nach, nicht historisch: die naive und die sentimentalische Dichtung.

Der naive Dichter tritt vollkommen hinter seinem Werk zurück, er ist das Werk und das Werk ist er. Er ist nur wahr und scheinbar unempfindlich, denn nur das Objekt beherrscht ihn und keine persönliche Stellung zu ihm. Naive Dichter sind etwa Homer und Shakespeare, zu denen beiden Schiller als ein sentimentalischer Dichter erst spät Stellung gefunden hat. An einer Gegenüberstellung von Ariost und Homer zeigt Schiller den Unterschied. Der naive Dichter

schildert das Natürliche wie das Alltägliche, der moderne als etwas Auffallendes, das nach jeder Richtung hin betrachtet werden muß.

Auch der moderne Dichter spricht zu der Natur und schöpft aus ihr, aber seine Stellung zu ihr ist eine ganz andere. Die Poesie will der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck geben. Solange das Empfinden und Denken nun noch eine harmonische Einheit ausmachten, konnte der Dichter diese Wirklichkeit nachahmen. Da durch die Kultur beide Vermögen aber getrennt sind, so kann der Dichter dies harmonische Zusammenwirken nur als Ideal darstellen. Der naive Dichter also gibt der Menschheit ihren vollständigen Ausdruck, wenn er die Natur darstellt, der sentimentalische, wenn er das Ideal darstellt. Man muß dabei bedenken, daß die Begriffe modern und alt hier weniger einen Unterschied der Zeiten charakterisieren, als einen davon unabhängigen Wesensunterschied. Es sind nur fruchtbare Einteilungsbegriffe. Nicht nur im selben Dichter, sondern auch im selben Werk trifft man häufig beide Arten vereint, wie in Goethes Werther.

Fragt man nun nach dem Wert der beiden Arten, so wäre es sinnlos, die Regel der Dichtkunst lediglich aus den alten Dichtern abstrahieren zu wollen und dann die neuen herabzusetzen. Allgemein kann man sagen, daß der in der Kultur begriffene Mensch sich tatsächlich im Nachteil befindet gegen den bestimmten Menschen, in welchem die vollkommene Natur noch wirkt. Aber sein Ziel ist unendlich höher. Der erste ist so, wie er ist, völlig bestimmt, und gerade durch diese Begrenzung wirkt er. Der zweite ist auf dem Wege zu einem in der Unendlichkeit liegenden Ideal und wirkt gerade durch diese Unendlichkeit. In diesem Unterschied sieht Schiller die Erklärung dafür, daß die Plastik der Alten nicht übertroffen werden kann, wohl aber die Poesie. Denn ein Werk für das Auge findet nur in der Begrenzung seine Vollkommenheit, ein Werk für die Einbildungskraft kann sie auch durch das Unbegrenzte erreichen.

Der Dichter kann durch den Geist wirken, und das taten die Alten nicht. Individualität mit einem Wort ist der Charakter der Alten und Idealität die Stärke der Modernen. Das letzte Ziel der Dichtung sieht Schiller auch hier in der Verbindung beider Arten.

Der naive Dichter kann nur ein einziges Verhältnis zur Natur haben: eben, daß er sie nachahmt. Der sentimentalische aber mehrere. Er reflektiert immer über das Verhältnis der Wirklichkeit zu dem Ideal, und je nachdem er mehr die Wirklichkeit als Gegenstand der Abneigung oder das Ideal als Gegenstand der Zuneigung behandelt, ist er satirisch oder elegisch. Der satirische Dichter behandelt den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideal entweder strafend oder scherzhaft. Die Abneigung gegen die Wirklichkeit muß aber bei der strafenden Satire aus einem notwendigen, erhabenen Ideal fließen, wenn auch dieses nicht direkt dargestellt wird. Die spottende Satire kann nur einem schönen Herzen gelingen, die Behandlung muß den Inhalt veredeln. Von diesem Standpunkt aus muß man die Tragödie und die Komödie in ihrem Wertverhältnis betrachten. Die erste behandelt den wichtigen Gegenstand, die zweite das wichtige Subjekt. Da nun in der Kunst nichts auf den Stoff, sondern alles nur auf die Behandlung ankommt, so steht der ästhetische Wert hier im umgekehrten Verhältnis zu der materiellen Wichtigkeit. Die Komödie erweckt jene allgemeine Gemütsfreiheit, mit der der Mensch alles um sich klar und ruhig anschauen, mehr Zufall als Schicksal finden, und besser lachen als zürnen und weinen kann. Die Tragödie muß die Gemütsfreiheit erst künstlich durch Leiden aufheben, um sie in einem erhabenen Moment wieder herzustellen. Das Ziel der Komödie ist wichtiger und würde alle Tragödie überflüssig machen, so wie die schöne Seele über dem reinen Vernunftmenschen steht. Wie diese aber stets in die erhabene übergehen können muß, so muß auch der Komödiendichter jederzeit fähig sein, den Ernst zu empfinden. Dies vermißte Schiller z. B. bei der Voltaireschen

Satire, im Gegensatz zu Lucian, Cervantes, Aristophanes, Fielding, Sterne, Wieland.

Der elegische Dichter trauert entweder über das verlorene Ideal oder freut sich über das als wirklich vorgestellte Ideal. Das erste gibt die Elegie im engern Sinne, das zweite die Idylle. Diese Terminologie bezeichnet natürlich nicht äußere Formen, sondern nur Empfindungsweisen und deckt sich nicht ganz mit dem allgemeinen Sprachgebrauche. Man darf sich aber eben nur daran halten, wie Schiller sie selbst definiert hat. Der Inhalt der dichterischen Klage muß jederzeit ein idealischer Gegenstand sein. Wir müssen trauern um den Verlust eines moralischen Ideals, nicht um ein verlorenes Glück. Aus diesem Grund hält Schiller die Klagen Ovids aus der Verbannung nicht für ein poetisches Werk. Von diesem Vorwurf ist auch Rousseau nicht ganz frei zu sprechen, da er das Ideal der Zukunft verkennt und es nur in der verlorenen Einförmigkeit der Natur sieht. Bei dem sentimentalischen Dichter überwiegt leicht der Begriff, besonders wenn er einen übersinnlichen Stoff darstellt, wie bei Haller oder Klopstock. Ein solches Gedicht ist mehr lehrhaft als darstellend. Schiller hält aber an der Möglichkeit einer didaktischen Poesie fest, wenn auch bis jetzt kein wirklich poetisches Lehrgedicht geschrieben ist.

Die Idylle endlich behandelt das Ideal gleichsam als verwirklicht und wird deshalb den Schauplatz meistens vor den Anfang der Kultur verlegen. Ihr eigentlicher Zweck ist, den Menschen im Stande der Unschuld, der Harmonie und des Friedens darzustellen. Aber alle diese Hirtenidyllen können der Natur der Sache nach bei dem größten Gehalt für das Herz dem Geist nur wenig geben. Schiller tadelt die Hirtenidylle, weil sie bei der Darstellung des Ideals doch nicht ganz auf die Natur verzichtet, dadurch, daß sie eben doch die Züge des Hirtenlebens aus der Wirklichkeit entnimmt. Auch der Idyllendichter sollte das Ideal nicht hinter uns suchen, eine vollendete Idylle sollte das höchste

Ideal, die Schönheit im wirklichen Leben, den aufgelösten Kampf von Individuum und Gesellschaft, die Harmonie von Neigung und Gesetz darstellen. Eine solche Idylle wollte Schiller selbst als Fortsetzung seines Gedichtes: „Das Ideal und das Leben" dichten. Damals hielt er das Idyll für die höchste Kunstform, wie er früher die Komödie an die Spitze der Dichtkunst stellte.

Alle diese Unterschiede muß man im Sinne Schillers als formale Unterschiede bezeichnen. Die Form ist eben nichts an sich Bestehendes, und jeder Inhalt eines Kunstwerks ist schon ein geformter Gegenstand. Jede Änderung der Form kann sich nur in einer Änderung des Inhalts zeigen. Von diesem aber muß man den Gegenstand trennen, der vor dem Kunstwerk rein als zu behandelnder Stoff existiert. Von diesem Standpunkt aus ist tatsächlich die verschiedene Behandlungsweise des Ideals ein Unterschied der Form, wenn sie auch im Kunstwerk selbst nur verschiedene Inhalte erzeugt.

Der naive Dichter hat also vor dem sentimentalischen die sinnliche Realität voraus, dieser aber den größeren Gegenstand, da die Wirklichkeit immer hinter dem Ideal zurückbleibt. Das naive Genie steht demnach immer in einer Abhängigkeit von der Erfahrung, das sentimentalische nicht. Dadurch ist der naive Dichter leicht in Gefahr, sich der gemeinen Wirklichkeit anzunähern und den Unterschied der wahren und der nur wirklichen Natur zu verkennen. Er verfällt in Trivialität und Plattheit.

Demgegenüber ist der sentimentalische Dichter der Gefahr ausgesetzt, statt zu idealisieren, nur zu schwärmen. Da er an keine Erfahrung der Wirklichkeit gebunden ist, geht er leicht über die bloße Möglichkeit hinaus. Das Extrem des Naiven ist die Schlaffheit, des Sentimentalischen die Überspanntheit. Der eine stellt einen Gegenstand ohne Geist, der andere Geist ohne Gegenstand dar. Beide sind leer. Die Dichtkunst soll allerdings Erholung und Veredlung gewähren. Man darf aber die Erholung nicht rein sinnlich und die Veredlung nicht als Schwärmerei nehmen. Das

Ideal schöner Menschlichkeit, das auch allein fähig ist, die Kunst richtig zu genießen, liegt nur in der Vereinigung des naiven und sentimentalischen Charakters. In der Poesie macht sich die Entgegensetzung dieser Charaktere nicht so bemerkbar wie im gewöhnlichen Leben. Sie macht es dem Künstler unmöglich, allgemein zu gefallen, dem Philosophen, allgemein zu überzeugen, dem handelnden Menschen, von allen gebilligt zu werden. Dieser Gegensatz ist so alt wie die Kultur überhaupt und wird vor ihrem Ende nicht beigelegt werden. Man gelangt am besten zu dem wahren Begriff dieses Gegensatzes, wenn man sowohl von dem naiven als von dem sentimentalischen Charakter absondert, was beide Poetisches haben. Es ist der Gegensatz des Idealisten und Realisten.

Der Realist, der sich von der Notwendigkeit der Natur bestimmen läßt, kennt immer nur das Einzelne, bedingungsweis Existierende, nur aus der Erfahrung schöpft er seine Regel, nur aus der inneren Empfindung die Regel seines Tuns. Er wird wenig Fehler machen, aber auf Größe und Würde kann er keinen Anspruch machen. Der Idealist dagegen, der sich durch die Notwendigkeit der Vernunft bestimmen läßt, nimmt seine Erkenntnisse und Motive nur aus der Vernunft. Er geht nur auf die bedingungslose Wahrheit, auf die obersten Gründe und versäumt oft die nächsten. Er wird leicht leer, während der Realist beschränkt bleibt. Er allein ist wahrhaft sittlich, großer Taten fähig. Aber der Mensch ist zu einer dauernden Idealisation nicht fähig, seine Freiheit ist daher stets nur zufällig und auf einzelne Momente beschränkt. Der Realist fragt mehr nach dem Zweck, der Idealist nach dem absoluten Wert. Beide aber können als wirkliche Menschen ihrem System nie ganz treu bleiben: der Idealist ist gezwungen, die Wirklichkeit in seinem Handeln zu berücksichtigen, der Realist handelt doch nach einer Idee; denn sein Wille ist es, der die Natur als solche anerkennt und nicht lediglich ihr als Macht unterworfen ist. Nur die Vereinigung beider Charaktere macht

das Ideal der Menschheit aus. Dieses verbindet den Wert des zeitlichen Lebens mit der Würde der Vernunft. Der Realist ist zwar ein wenig edler, aber auch ein vollkommenerer Mensch, der allein fähig ist, seine Bestimmung stetig und gleichförmig durchzuführen, während der Idealist edler, aber weniger vollkommen ist, da die einzelne Handlung in der Wirklichkeit doch zufällig ist. Die Karikatur des Realisten ist der gemeine Empiriker, der sich blindlings der Natur als Macht unterwirft. Als Mensch hat er nicht Wert und Würde. Die Natur aber erhält ihn und beweist so, daß er nicht ganz gehaltlos ist. Die Karikatur des Idealisten ist der Phantast. Er verleugnet allen Charakter, weil er sich von jeder Nötigung, jedem Gesetze lossspricht, um der Laune seiner Einbildungskraft folgen zu können. Die Phantasterei entspringt somit der achtungswürdigsten Anlage der Freiheit. Gerade deswegen führt sie aber auch in eine bodenlose Tiefe, die nur in völliger Zerstörung endigt.

Mit diesem Unterschied des Realisten und Idealisten verteidigte sich Schiller selbst gegen Goethe. Fragt man nach seiner eigenen Stellung zu beiden Charakteren, so kann man vielleicht sagen, daß er im Handeln dem Realisten den Vorzug gab, denn sein Ideal der schönen Seele, die einig mit sich selbst ihr Leben stetig und nicht nur die einzelnen Handlungen moralisch gestaltet, ist vielmehr realistisch, wie er auch selbst fühlte, daß er mit dem zunehmenden Alter immer realistischer würde. Im Denken aber gab er dem Idealisten den Vorzug, denn die Wertschätzung der Philosophie und das Streben nach dem obersten Grundsatz die Wirklichkeit zu beurteilen, wie es sein eigenes Streben war, ist vielmehr idealistisch.

Als Schiller in den Jahren 1801—1802 seine kleineren prosaischen Schriften gesammelt herausgab, nahm er noch zwei Aufsätze auf, die er vorher nie veröffentlicht hatte, und deren Entstehungszeit nicht ganz sicher ist. Doch ist vielleicht anzunehmen, daß die Abhandlung „Über das Er-

habene", welche 1801 erschien, unmittelbar nach dem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung entstanden ist oder doch wenigstens um diese Zeit ganz neu bearbeitet worden ist.

Diese Abhandlung wird jedenfalls nach den ästhetischen Briefen anzusetzen sein, weil sie eine Art von Fortsetzung zu ihnen bildet. Denn während die Briefe das Thema behandelten, wie der angespannte Mensch durch die schmelzende Schönheit erzogen werde, so behandelt dieser Aufsatz das Thema, wie der abgespannte Mensch durch die anspannende Erhabenheit erzogen werde. Daß der Aufsatz nach der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung entstand, ist nicht nur deshalb anzunehmen, weil er von der idealistischen Anlage des Menschen handelt, die auch der Realist im Leben an den Tag legt, obwohl er sie in seinem System leugnet, und weil also dieser Aufsatz die Bearbeitung seines alten Lieblingsthemas unter diesem neu gewonnenen Gesichtspunkte ist, sondern vor allem auch deswegen, weil sich hier eine neue Wertung der Natur findet, die schon auf eine tiefere Einwirkung Goethes hinweist. Daß er aber noch im Jahre 1795, vielleicht um die Wende von 1795 und 1796, entstanden ist, das scheint durch seine nahe Beziehung zu dem Gedichte „Die Führer des Lebens", welches 1795 entstand, glaubhaft zu sein.

Der Mensch ist das Wesen, welches will. Daher hebt jede Gewalt, die er erduldet, seinen Charakter auf. Die physische Kultur, durch die er realistisch seinen Willen gegenüber der Natur behauptet, gibt ihm nur bis zu einem gewissen Punkte Freiheit. Die moralische Kultur aber hebt jede Gewalt der Natur idealistisch, dem Begriffe nach, auf, wenn er sie auch der Tat nach erleiden muß. Zu dieser moralischen Kultur ist schon in seiner sinnlich-vernünftigen Natur eine ästhetische Tendenz vorhanden, welche durch gewisse Gegenstände geweckt und durch Läuterung seiner Gefühle zu diesem idealistischen Schwung des Gemütes kultiviert werden kann: die Empfindungsfähigkeit für das Er-

habene. Von dieser ästhetischen Tendenz, dieser Empfindungsfähigkeit handelt dieser Aufsatz.

Zwei Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durch das Leben gab: das Gefühl des Schönen und das Gefühl des Erhabenen. Auch das Schöne ist ein Ausdruck der Freiheit. Aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt, sondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur als Menschen genießen, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren. Das Erhabene aber erhebt uns über die Natur, weil hier die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier nur nach seinem eigenen Gesetze handelt. So hat die Natur sogar ein sinnliches Mittel angewendet, uns zu lehren, daß wir mehr als bloß sinnlich sind. So mußte sie selbst Empfindungen dazu benützen, um der Entdeckung auf die Spur zu führen, daß wir der Gewalt der Empfindungen nichts weniger als sklavisch unterworfen sind.

Das Erhabene wie das Schöne ist durch die ganze Natur verschwenderisch ausgegossen und die Empfindungsfähigkeit für beides in alle Menschen gelegt. Aber der Keim dazu muß entwickelt werden. Das Gefühl des Erhabenen wird zunächst durch die Gegenstände der Natur entwickelt, welche unerreichbar für die Einbildungskraft sind, und durch die Verwirrung der Natur, welche unfaßbar für den Verstand ist. Diese Verwirrung erscheint auch in der moralischen Welt, in der Geschichte, welche ein gesetzloses Chaos, eine wilde Ungebundenheit von Kräften ist. Man sieht, wie sich Schillers Geschichtsauffassung gewandelt hat, wie auch sie realistischer geworden ist. Denn in seinen historischen Schriften hatte er die Geschichte als die Entwicklung der Freiheit dargestellt. Jetzt aber ist ihm die Geschichte gerade durch ihre Gesetzlosigkeit ein Symbol der Freiheit für die Vernunft. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, und nur aus diesem ist die Weltgeschichte ein erhabenes Objekt, als Kampf der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit

des Menschen. Man muß verzichten, sie zu erklären, und muß gerade ihre Unbegreiflichkeit zum Standpunkte der Beurteilung machen, anstatt eine Übereinstimmung zwischen der wirklichen Welt und der moralischen Forderung konstatieren zu wollen. Gerade weil es unmöglich ist, die Natur durch Naturgesetze zu erklären, treibt sie den Geist aus der Welt der Erscheinungen heraus in die Ideenwelt.

Man erkennt in dieser Auffassung des Erhabenen etwas Neues. Schiller betont jetzt, daß die Empfindung des Erhabenen ein Geschenk der gütigen Natur ist, welche uns die Unabhängigkeit des Geistes von den Sinnen gerade durch diese sinnliche Empfindung lehren will. Dieser Gedanke steht im Zusammenhang mit jener Geistesrichtung, die mit Goethe schon in der Natur eine Vernünftigkeit annahm. Durch Goethe ist Schillers Stellung zur Natur eine andere geworden. Er legt nicht mehr so großen Wert auf die Ableitung aus transzendentalen Trieben und gesteht, daß der Sinn für die Schönheit wie für die Erhabenheit nicht aus dem Menschen allein ableitbar ist, sondern daß die Natur mit ihren Gestaltungen selbst anfangen muß, um den Menschen zu bilden. In diesem Aufsatz legt er den Schwerpunkt auf das Objekt der Natur, welches uns das Gefühl des Erhabenen verschafft.

Wenn aber auch die Natur für sich allein eine Fülle von Objekten aufstellt, an denen sich die Empfindungsfähigkeit für das Schöne und Erhabene üben kann, so ist doch die entwickelnde Wirkungskraft der Kunst eine viel höhere, weil hier das Leiden nur künstlich ist, weil die Kunst alle zufälligen Schranken von ihrem Gegenstande absondert und das Gemüt des Betrachters in ästhetischer Freiheit läßt, weil sie nur den Schein und nicht die Wirklichkeit nachahmt. Da aber der ganze Zauber des Erhabenen und Schönen nur in dem Schein und nicht in dem Inhalt liegt, so hat die Kunst alle Vorteile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu teilen.

Das Pathetische der Tragödie vollendet die ästhetische

Erziehung des Menschen, indem es ihn durch Übung fähig macht, auch im wirklichen Leben erhaben zu handeln und zu leiden. Die tragische Kunst also stelle ohne die falsche Schonung, welche über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft, das böse Verhängnis dar. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren, sondern nur in der Bekanntschaft mit ihnen ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der den Kampf mit dem Schicksal eingehenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glückes, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maße aufstellt und die tragische Kunst nachahmend vor unser Auge bringt. So muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu vollenden, indem es die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang der menschlichen Bestimmung und also auch über die Sinnenwelt hinaus erweitert.

Die „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst" erschienen 1802. Sie gehören aber sicherlich einer viel früheren Zeit an. Man wird sie etwa in jene Zeit zu setzen haben, da Schiller sich noch bemühte, die Gedanken Lessings mit der Kantischen Philosophie zu vereinen, jene Zeit also, in der die Abhandlung über das Pathetische entstand: 1793. Denn vieles in diesem Aufsatz, wie etwa die Unterscheidung von Dichtung und Malerei, weist auf Lessing hin. Wichtiger ist, daß Schiller hier noch Stoff und Form so durcheinander wirft, wie er das gerade später nicht mehr getan hat. Denn wenn er hier auch erklärt, daß in der Kunst nur von dem Gemeinen der Form die Rede ist, weil der gemeine Stoff durch die Behandlung veredelt werden kann, so hat er doch in Wahrheit den gemeinen Stoff mit der gemeinen Form viel verwechselt.

Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt. Noch eine Stufe unter dem Gemeinen steht das Niedrige, welches Roheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen anzeigt. In der Kunst ist aber das Niedrige erlaubt, wo es Lachen erregen soll, oder im Tragischen, wenn es ins Furchtbare übergeht und dadurch ästhetische Brauchbarkeit erlangt. Ein Dieb ist unästhetisch. Der Mörder aber, der moralisch verwerflicher ist, scheint ästhetisch brauchbarer zu sein, denn bei der ästhetischen Beurteilung kommt es auf die Kraft an, bei der moralischen auf die Gesetzmäßigkeit.

So zeigt dieser Aufsatz, der seinem Erscheinen nach am Schlusse von allen philosophischen Arbeiten Schillers steht, noch einmal das große Ergebnis der philosophischen Epoche: die Unterscheidung des Moralischen und des Ästhetischen.

Der Übergang zur Dichtung

Die philosophisch-ästhetischen Abhandlungen, von den ästhetischen Briefen bis zur naiven und sentimentalischen Dichtung, erschienen in den Horen. Mit dieser Zeitschrift nämlich wollte Schiller selbst an dem großen Werke mitarbeiten, dessen Notwendigkeit er gerade in den ästhetischen Briefen nachgewiesen hatte: die Freiheit durch ästhetische Kultur zu begründen. Gleich die „Einladung zur Mitarbeit", die erst 1828 im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe gedruckt wurde, gab den leitenden Gesichtspunkt dieser Zeitschrift an: daß sie nichts bringen solle, was sich auf die politische Verfassung bezieht, sondern daß sie nur der schönen und gelehrten Welt zu Unterricht und Bildung gewidmet sei. Die öffentliche Ankündigung, vom 10. Dezember 1794 im Intelligenzblatt der Allgemeinen Literaturzeitung, zeigt schlagender noch den unmittelbaren Zusammenhang der Horen mit den ästhetischen Briefen: nur das, was rein menschlich und über allen Ein-

fluß der Zeiten erhaben ist, soll Aufnahme finden. Die politisch geteilte Welt soll unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit vereinigt werden. Das Ideal veredelter Menschheit ist das letzte Ziel. Eine abgekürzte öffentliche Ankündigung erschien in verschiedenen Zeitungen. Die Horen begannen in Cottas Verlag Januar 1795 zu erscheinen und fanden zunächst starken Absatz.

Der rührigen Werbetätigkeit Schillers gelang es, für die Horen einen glänzenden Stab von Mitarbeitern zu gewinnen. Alle Geister von Bedeutung versprachen Beiträge. Nur Kant fehlte schließlich doch zum Schmerze des Herausgebers. Goethe lieferte: die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, das Märchen, Episteln, Elegien, den Benvenuto Cellini. Herder war mit Gedichten und Aufsätzen vertreten: Das eigene Schicksal, Homer, ein Günstling der Zeit, Homer und Ossian, Das Fest der Grazien, Iduna. Fichte trug eine Abhandlung bei: „Über Belebung und Erhöhung des reinen Interesse für Wahrheit". Wilhelm von Humboldt schrieb über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur, über die männliche und weibliche Form, und eine Pindarische Ode. A. W. Schlegel lieferte Übersetzungen aus Dante und Shakespeare. Alexander von Humboldt, Archenholz, K. Th. v. Dalberg, J. J. Engel, Hirt, Fr. H. Jakobi, Körner, Matthisson, J. H. Meyer, Pfeffel, J. H. Voß, Woltmann waren neben Geistern von geringerer Bedeutung Mitarbeiter. Schiller selbst trug außer den philosophischen Schriften die historische Abhandlung über die Belagerung von Antwerpen und eine Fülle seiner neu entstehenden Gedichte bei.

Die Verschiedenheit der Mitarbeiter verbürgte die Mannigfaltigkeit der Beiträge. Es gab philosophische, ästhetische, historische Abhandlungen, Gedichte und Übersetzungen. Aber trotz dieser Mannigfaltigkeit und der ungewöhnlichen Bedeutung der Beiträge ging die Zeitschrift schon nach dem ersten Jahrgang schnell zurück. Die Mitarbeiter ließen Schiller im Stich, so daß er immer mehr auf die Frauen

angewiesen war: Karoline von Wolzogen, Sophie Mereau, Amalie von Imhoff, Friederike Brun, Luise Brachmann. Der tiefere Grund aber war die Unreife des Publikums. Es gab keine einheitliche Bildung der Nation, auf die mit Sicherheit zu wirken war. Die dargebotene Kost war viel zu schwer. Nur die Plattheiten, die aus Mangel an Beiträgen aufgenommen werden mußten, fanden Gefallen. Die Kritik fiel gerade über die Beiträge Goethes und Schillers her. So wurde diese Zeitschrift, die versprochen hatte, alle bedeutenden Geister der Zeit zu gemeinsamer Wirksamkeit im Dienste der Menschheit zu sammeln, nach dem dritten Jahrgang 1797 sang- und klanglos begraben. Schiller selbst war mehr und mehr von der Philosophie zur Dichtung übergegangen, und für seine Gedichte hatte er sich bereits mit der Gründung des Musenalmanachs eine eigene Stelle geschaffen.

Es ist die Zeit des Überganges von der Philosophie zur Dichtung. Dieser Übergang vollzog sich zunächst in der Theorie.

Zeigte die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, daß sich Schillers rein ästhetisches Interesse von dem allgemeinen Begriff der Schönheit zu dem Reiche der Dichtung wendete, so legt auch die Kritik *über Matthissons Gedichte* davon Zeugnis ab, welche in der Allgemeinen Literaturzeitung September 1794 erschien und in den Kleineren prosaischen Schriften mit einer Auslassung wiederholt wurde.

Ihr Thema ist der große Gedanke der Notwendigkeit, der in Schillers gesamter Ästhetik den Mittelpunkt bildet. Sie bedeutet die Anwendung der im philosophischen Studium gewonnenen Erkenntnis auf die Dichtkunst. Um die Idee der ästhetischen Notwendigkeit einmal in ganzer Klarheit darzustellen, bezieht er sie hier auf einen Gegenstand, der scheinbar keine ästhetische Notwendigkeit zuläßt. Wie kann die bloße Natur als Landschaft zum Gegenstande der Dichtkunst werden? Das schöne Kunstwerk muß den Cha-

rakter der Notwendigkeit tragen, das heißt: der Dichter muß die Einbildungskraft in ein freies Spiel versetzen und doch ganz bestimmte Empfindungen erzeugen. Er darf der Phantasie nur einen Gang vorschreiben, den sie selbst in ihrer vollen Freiheit und nach ihrem eigenen Gesetze nehmen müßte. In diesem Sinne fallen die Begriffe der Freiheit und der Notwendigkeit zusammen. Die Vorstellungen der Einbildungskraft stehen aber nur dann in einem notwendigen Zusammenhang, wenn sie sich auf eine objektive Verknüpfung in den Erscheinungen selbst gründen. Also ist es die erste Aufgabe des Dichters, das reine Objekt, frei von aller Zufälligkeit, in seiner Wesenhaftigkeit darzustellen. Durch das Spiel der Phantasie soll aber eine Wirkung auf das Herz erzielt werden, und diese Wirkung ist nur dann notwendig, wenn sie sich nicht an den einzelnen Menschen, sondern an die Gattung im Menschen wendet. Darum ist es die Pflicht des Dichters: in sich selbst das Individuum auszulöschen und zur Gattung zu steigern. Was Schiller einst an Bürger vermißt hatte, bekam jetzt, nach dem Durchgang durch die Philosophie, eine vertiefte Begründung. Die Notwendigkeit soll das psychologische Erlebnis des überindividuellen Ich sein. Daher liegt in der Wegwerfung aller zufälligen Elemente und in dem reinen Ausdruck der Notwendigkeit der große Stil. Die landschaftliche Natur hat nun eine solche Notwendigkeit nicht. Aber sie kann sie erhalten, wenn der Dichter sie zum Symbole der menschlichen Natur macht, welche diese Notwendigkeit besitzt. Eine solche Symbolik kann sie entweder als Darstellung von Empfindungen, durch musikalische Wirkung, oder als Darstellung von Ideen, durch sittlich stimmende Wirkung, werden. Daß Matthisson in seinen Gedichten diese Wege mit Erfolg gegangen ist, sucht nun Schiller im Fortgang der Kritik zu zeigen. Es ging dabei nicht ohne eine allzu starke Überschätzung dieses Dichters ab, die in Erinnerung an die vernichtende Kritik über einen wirklich genialen Dichter wie Bürger um so peinlicher be-

rührt. Aber es kam eben Schiller darauf an, einmal jedem Mißverständnis seiner Ästhetik mit dem Beweise zu begegnen, daß der Eindruck der Notwendigkeit an jedem Stoffe hervorgerufen werden kann, daß es auf die Form und nicht auf die Materie in der Kunst ankommt.

In engem Zusammenhang mit dieser Kritik steht die Besprechung über den Gartenkalender auf das Jahr 1795, welche in der Allgemeinen Literaturzeitung Oktober 1794 erschien. Sie war eine Gefälligkeit für Cotta, in dessen Verlag der Kalender war. Aber auch hier hat Schiller den unbedeutenden Gegenstand in das Licht seiner höchsten Ideen gesetzt. Das Problem war das gleiche, wie bei den Gedichten Matthissons: die Landschaft als ästhetischer Gegenstand.

Auf Rousseaus Angriff gegen die Unnatur der architektonischen Gärten in französischem Geschmack war die poetische Gartenkunst Englands Mode geworden, die in einem Garten die wilde Natur vortäuschen wollte. Einen Mittelweg hatte das bahnbrechende Werk von Chr. L. Hirschfeld eingeschlagen: Theorie der Gartenkunst (1779/85), und ihm war der Verfasser der „Fragmentarischen Beiträge zur Ausbildung des deutschen Gartengeschmacks" in diesem Kalender, der Stuttgarter Rapp, gefolgt, indem er, ein Landsmann Schillers, mit den Begriffen der Schillerschen Ästhetik operierte. Schiller führte im Grunde nur seine eigene Erkenntnis an, wenn er in seiner Kritik des Gartenkalenders die ästhetische Bemerkung Rapps anführte: daß symbolische und gleichsam pathetische Gärten möglich seien, die ebensogut als musikalische oder poetische Kompositionen fähig sein müßten, einen bestimmten Empfindungszustand auszudrücken und zu erzeugen, wodurch also die Gartenkunst eine schöne Kunst zu werden vermag. Dieser Gesichtspunkt ist nichts anderes als eine Übertragung des Grundsatzes, mit dem Schiller die Gedichte Matthissons beurteilt hatte, auf die Gartenkunst.

Eine Anwendung seiner ästhetischen Erkenntnis auf die

Dichtkunst und ein weiterer Schritt auf seiner Rückkehr zur Poesie ist auch die Kritik des Goetheschen Wilhelm Meister in den Briefen an Goethe vom Juni und Juli 1796. Es ist hier besonders beachtenswert, wie Schiller sich bemühte, seine harmonische Übereinstimmung mit Goethe zu bekunden, und ein Denkmal ihrer Harmonie ist ja auch wirklich dieser Roman, der den Entwicklungsgang eines Menschen zur Einheit seines Menschentumes darstellt — ein poetisches Gegenstück zu den ästhetischen Briefen. In der Idee dieses Romans erkannte Schiller sein eigenes Ideal wieder, dessen Verwirklichung er in den ästhetischen Briefen von der Schönheit erwartete, und das er noch einmal in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung aufstellte: Wilhelm Meister tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes und tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen; aus den menschlichen Extremen des Idealismus und Realismus ergibt sich die Harmonie. In der formalen Beurteilung des Romanes zeigt sich besonders die Wirkung des ästhetischen Studiums. Seine Absicht ist, eine ästhetische, von jeder Moralisierung fern bleibende Schätzung zu geben. Er fragt nur nach der ästhetischen Notwendigkeit: dem Inhalt nach muß in dem Werk alles liegen, was zu seiner Erklärung nötig ist, und der Form nach muß es notwendig darin liegen, der innere Zusammenhang muß es mit sich bringen. Dieser leitende Grundsatz der Besprechung war für Goethe eine Förderung sondergleichen.

Auch was Schiller über Goethes Faust sagte (Juni 1797), suchte den Unterschied ihrer Naturen zu beseitigen. Auch hier erkannte er in der Idee sein eigenes Problem wieder: Faust kann bei all seiner dichterischen Individualität die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit nicht von sich weisen. Die Duplizität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben, das Göttliche und Physische im Menschen zu vereinigen, ist eine philosophische Idee. Die Natur des Gegenstandes legt eine philosophische Be-

handlung auf. Man sieht, wie Schiller jetzt Form und Inhalt in einem unauflöslichen Zusammenhang, als Einheit betrachtet.

Auch weiterhin war es sein Wille, die Gegensätzlichkeit seiner Natur und der Goetheschen Persönlichkeit unter einem höheren Gattungsbegriff zu versöhnen. Die Gegensätzlichkeit zeigte sich in der Verschiedenheit der epischen und dramatischen Dichtung. Die Arbeit an Hermann und Dorothea und am Wallenstein veranlaßte sie zu einer gemeinsamen Betrachtung über die Gesetze dieser Dichtungsformen, die sie von aller Zufälligkeit befreien wollten. Aber wenn sie den wesentlichen Unterschied darin fanden, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt, so unterwarfen sie doch den Epiker wie den Dramatiker den allgemeinen Gesetzen der Einheit und der Entfaltung und sprachen ihnen ähnliche Gegenstände und gleiche Motive zu. Aus dem mündlichen Gedankenaustausch und dem Briefwechsel vom Frühjahr 1797 stellte dann Goethe den Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung" zusammen, der also ihr gemeinsames Eigentum ist. Er kam zuerst in Goethes Zeitschrift: Über Kunst und Altertum 1827 heraus.

Gemeinsamer Betrachtung aus dem Frühjahr und Sommer 1799 entstammt auch Schillers „Schema über den Dilettantismus", das ein Gegenstück zu Goethes Entwurf: „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten" darstellt. Ohne den Nutzen des Dilettantismus in allen Künsten zu verkennen, der die Ausbildung von Geist und Körper befördert und das gesellschaftliche Leben veredelt, trat hier Schiller, wie Goethe, seiner schädlichen Wirkung entgegen, die in Mittelmäßigkeit, Leerheit, Unklarheit, Vermischung von Kunst und Natur, zu alter wie zu neuer Zeit, mehr aber in Deutschland als im Ausland, gefunden wird. Es war die Höhe der eigenen Kunst und Kunsterkenntnis, auf der für Goethe

und Schiller die Kunst eine so heilige Sache der Menschheit wurde, daß sie ihre Reinerhaltung für ihre oberste Mission erachteten. Daher suchten sie auch durch Preisaufgaben die künstlerische Produktion ihres Volkes zu heben.

Goethe stellte im ersten Stücke der Propyläen (1800) eine Preisaufgabe für die bildende Kunst. In einem Schreiben „An den Herausgeber der Propyläen", das im nächsten Stücke der Zeitschrift erschien, gab Schiller den Eindruck wieder, den er von den ausgestellten Lösungen empfangen hatte. Es ist dabei höchst charakteristisch, wie er sich niemals ganz unbefangen dem Genusse allein hinzugeben vermochte, sondern wie immer sein Geist durch den Eindruck zur Selbsttätigkeit gereizt wurde, und diese Eigenschaft verführte ihn, nun auch eine entsprechende Forderung an das Kunstwerk zu stellen: die höchste Wirkung der plastischen Kunst, daß man sich tätig, klar und entschieden fühlt, wird nur dann erreicht, wenn der Gedanke der Darstellung sich über die gemeine Wirklichkeit erhebt und seine Bedeutung den Sinnenreiz in geistige Tätigkeit verwandelt. Erhebung über die natürliche Wahrheit ist das oberste Gesetz der Kunst. Der klassische Stil fordert die strenge Unterscheidung von Wahrheit der Kunst und Wahrheit der Natur. Darauf kam es Goethe und Schiller mit zunehmender Ausschließlichkeit an. Aber das Wesen der bildenden Kunst scheint in diesem Schreiben Schillers, der kein geübtes Auge und keine natürliche Begabung für sie besaß, nicht berücksichtigt. Er selbst war sich auch bewußt, dabei mehr in Poesie und Philosophie geraten zu sein. Wenn er die Unterscheidung von Kunstwerken der Phantasie und der Empfindung seiner gesamten Besprechung zugrunde legt, so übertrug er dabei von vornherein den Unterschied der naiven und sentimentalischen Dichtung auf die bildende Kunst, wie denn überhaupt diese Kritik den Übelstand all seiner Kritiken zeigt, ob sie nun über Bürger oder Matthisson oder Goethe handeln: daß sie die reinen Begriffe der Spekulation allzu unmittelbar auf die Gegenstände anwenden.

Durch den glücklichen Erfolg der Preisaufgaben für die bildende Kunst fand man sich in Weimar bewogen, einen ähnlichen Versuch auf dem Felde der dramatischen Poesie zu machen, weil diese am stärksten auf den Volksgeschmack zu wirken vermag. Schiller selbst stellte die „dramatische Preisaufgabe", die zusammen mit seinem Schreiben an Goethe erschien. Er gab dabei dem Lustspiel den Vorzug vor dem Trauerspiel, weil ihm das ästhetische Bedürfnis nach neuen Lustspielen größer schien. Vor allem aber, weil er ja die reine Komödie, wie er es schon in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung ausgesprochen hatte, für die höchste Spitze der Poesie erklären mußte. Es ist die ganz rein ästhetische Wirkung des Lustspiels, welche es über das Trauerspiel erhebt. Aber die reine Komödie war in Deutschland dem Lustspiel gewichen, das sein Interesse aus Empfindung und sittlicher Rührung schöpfte, während sich jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen läßt. „Ein Preis von 30 Dukaten wird hiermit auf das beste Intriguenstück gesetzt."

Diese Ausschreibung, welche übrigens zu keinem befriedigenden Resultate führte, wird durch einige Blätter aus Schillers Nachlaß ergänzt, auf denen der Unterschied zwischen der Tragödie und der Komödie mit aller Schärfe klargestellt wird: die Komödie versetzt durch ihre moralische Indifferenz in einen höheren Zustand rein ästhetischer Anschauung, während die Tragödie gerade durch moralische Verletzung in eine höhere Tätigkeit versetzt, indem sie durch den Schmerz zur Freiheit führt.

Wiederum hat Schiller mit dieser Unterscheidung den Unterschied seiner eigenen Kunst von Goethes Kunst bezeichnet. Diese Blätter aus dem Nachlaß zeigen überdies, wie er durch Goethe zu einer gerechteren Einschätzung von allem, was Natur ist, bestimmt wurde; so wenn er als „Methode" fordert, daß die Systeme der Kultur nicht aus

der vernünftigen, sondern der ursprünglich natürlichen Natur des Menschen abgeleitet werden, wenn er die erste Bildungsstufe als die Stufe reiner Empfänglichkeit charakterisiert oder das Wohlgefallen am Schönen aus den schönen Formen der Natur erklärt, welche immer mit der Tat anfängt. Außerdem enthält der Nachlaß noch eine kritische Bemerkung zu Lessings Nathan und zwei Blätter aus den ästhetischen Vorlesungen, auf denen noch einmal das Problem der Erhabenheit behandelt ist.

Die Anschauung des Goetheschen Geistes erleichterte Schiller den Übergang aus der Spekulation zur dichterischen Produktion. Was ihn aber veranlaßte, war innere Notwendigkeit. Er war in das Studium der Philosophie eingetreten, weil es ihm das Wesen der Kunst und damit seine eigene Aufgabe zur Klarheit bringen sollte. Er wollte im klaren Lichte des Bewußtseins schaffen. Wenn die Philosophie ihre Mission erfüllt hatte, dann war der Augenblick der Rückkehr zur Poesie gekommen. Immer hatte in den langen Jahren der Spekulation die Dichtkunst vor seiner Seele gestanden. Oft war der Drang zu ihr nur mit der Kraft heroischer Entsagung zurückzuhalten gewesen. Selbst als Philosoph wollte und mußte er ein Künstler sein, denn die schöne Form seiner philosophischen Schriften sollte auf die Totalität der menschlichen Natur wirken.

Es war selbstverständlich, daß bei dem langen Aufenthalt im Reiche der Begriffe die Kraft der Anschauung zunächst geschwächt erschien, und als die Krise eintrat und das Bedürfnis nach eigener Schöpfung nicht mehr zu bändigen war, konnte der Übergang nur unter schmerzlichsten Krämpfen geschehen. Der Zweifel an seinem Dichterberuf packte ihn. Je strenger durch das ästhetische Studium seine Forderungen und je bestimmter seine ästhetischen Ideen geworden waren, um so mehr verließ ihn der Mut zu poetischen Arbeiten, denn desto höher wurden seine Ansprüche an sich selbst. Sein letztes Drama, der Karlos, ekelte ihn nun an. Aber im Reiche der Begriffe konnte er nicht

länger bleiben. Das wurde ihm ganz klar, als er sich in Goethes Dichtung versenkte. Der Wilhelm Meister war ihm ein tiefer Schmerz, als er ihn mit seiner Philosophie verglich. Dort alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr, hier alles so strenge, so rigid und abstrakt und so höchst unnatürlich, weil alle Natur nur Synthesis ist und alle Philosophie nur Antithesis. War er auch selbst in seiner Spekulation der Natur treuer geblieben, als es für einen Kantianer erlaubt schien, so fühlte er doch nicht weniger lebhaft den unendlichen Abstand zwischen dem Leben und dem Raisonnement. Der Dichter ist der einzig wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn. In seinen Zweifeln und Nöten fragte er die Freunde um Aufklärung über sich selbst, und da zeigte niemand ein tieferes Verständnis für ihn als Wilhelm von Humboldt.

Er deutete mit wahrhaft genialer Einfühlungskraft die tiefste Eigentümlichkeit dieses Geistes, die ihn zur Verkörperung deutscher Eigentümlichkeit machte. Indem Humboldt ihm erklärte, wie seine Philosophie aus der gleichen Quelle mit seiner Dichtung komme, gab er ihm das Vertrauen zu seinem Berufe wieder und stärkte ihn zu dem schweren Werke des Übergangs. Auch die Geschichte schloß sich in solcher Deutung mit Philosophie und Dichtung zur Einheit zusammen. Sie alle quellen in Schiller aus dem einen Bedürfnis, welches ein Bedürfnis der Anschauung wie der Vernunft, ein Bedürfnis des ganzen Menschen ist: Ideal und Leben zu versöhnen, dem Sinnenstoffe Form zu geben und dadurch die Einheit des eigenen Menschentumes herzustellen. Daher ist in all seinen Werken eine höhere Wahrheit: in der Poesie mehr Notwendigkeit des Ideals, in der Philosophie mehr Wesen und Natur. Denn der Unterschied zwischen der Wahrheit der Wirklichkeit und der Wahrheit der Idee, zwischen Individualität und Notwendigkeit ist für ihn aufgehoben, weil die Fülle seiner geistigen Kraft, das Gleichgewicht von Phantasie und Vernunft auf ihre Ein-

heit dringt. Diese Einheit ist die Kultur. Gerade seine Doppelbegabung, die ihn zum Dichter und zum Philosophen machte, und die ihn den Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit erleben ließ, war die Quelle seines Kulturideales, das diesen Gegensatz zur Versöhnung bringt, und das die Kunst wie die Philosophie in sich schließt.

Darum konnte Schiller von sich sagen: auf jedem Wege, in jeder Form suche ich immer und ewig dasselbe: die Wahrheit. Aber die Dichtung war die Heimat seines Geistes, weil sie das Reich ist, in dem die Notwendigkeit zur Wirklichkeit wird, weil sich in ihr und durch sie die Totalität des Menschentumes herstellt. Darum sehnte er sich nach ihr aus Geschichte und Philosophie heraus, und darum mußte er reicher und würdiger zu ihr zurückkehren. Der Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung schlug gleichsam eine Brücke zu der poetischen Produktion. In ihm rechtfertigte er seine eigene Dichterindividualität vor sich selbst und vor der Welt: den Dichter, der nicht die Wirklichkeit, sondern das Ideal zu seiner Aufgabe hat. Im Juni 1795 rettete er sich mit dem ersten Gedichte: „Poesie des Lebens" aus der metaphysisch-mephitischen Luft in den freien und warmen Himmel der Poesie, aus der Spekulation in das Leben, und nun folgte gleich eine Fülle von Gedichten, für die er in seinem Musenalmanach von 1796-1800 eine würdige Stätte bereitete. Der Reichtum wäre noch größer, die Form noch vollendeter gewesen, wenn er nicht durch die zeitraubende Redaktion der Horen und durch die Schwächung seines Körpers, welche seiner Meinung nach durch die ungewohnt gewordene Anspannung des ganzen Menschen in der dichterischen Produktion geschah, oft wochenlang zu jeder poetischen Arbeit untauglich gewesen wäre. Zunächst fuhr er in folgerechter Entwicklung „an den Ufern der Philosophie" herum, indem er den erarbeiteten Stoff seiner philosophischen Jahre nun zum Gegenstand der Dichtung machte. Aber das war nur der Übergang zur freien Produktion.

Er spürte nun den Segen der Philosophie, welche ihn der dichterischen Vorstellung nicht ferner, sondern näher gerückt hatte: die Bestimmtheit der Begriffe ist dem Geschäft der Einbildungskraft unendlich vorteilhaft. Hätte er nicht den sauren Weg durch die Ästhetik beendigt, so würde seine nun folgende Dichtung niemals diese Klarheit und Leichtigkeit der Formgebung empfangen haben. Wenn er in späteren Jahren die Wissenschaft und die Kunst in einem größeren Abstande sah und die Untauglichkeit der reinen Begriffe für die Produktion behauptete, wenn er erklärte, daß die spekulative Philosophie, falls sie ihn je gehabt, ihn durch ihre hohlen Formeln verscheucht habe, und er auf diesem kahlen Gefilde keine lebendige Quelle für sich gefunden habe, so war doch gerade diese Erkenntnis von der notwendigen Grenzscheidung zwischen Dichtung und Philosophie, die seiner Kunst zum Segen wurde, ein Ergebnis seiner philosophischen Spekulation.

Die scharfe Trennung ästhetischer und moralischer Auffassung trug seine Früchte. Es kam ihm von nun an nur auf die innere Wahrheit und Notwendigkeit der Darstellung an. Er hatte das Wesen des großen Stiles nun erfaßt, den er immer gesucht hatte: der große Stil besteht in der Fortlassung aller zufälligen Elemente und der reinen Darstellung der Notwendigkeit. Die Wahrheit der Kunst ist höher als die Wahrheit der Wirklichkeit, denn sie ist eben Notwendigkeit. Notwendigkeit aber ist eins mit wahrer Freiheit. Die Idee der Freiheit, die von Anbeginn vor seiner Seele stand, hatte eine bedeutende Entwicklung erlebt. Freiheit ist das Spiel von Sinnlichkeit und Vernunft, das zwanglose Erlebnis der Schönheit. Dieses Erlebnis muß seinen Grund in dem Kunstwerk haben, welches Freiheit in der Erscheinung sein soll. Der sinnliche Stoff soll durch die Form in Freiheit gesetzt werden. Der Zwang des Stoffes muß durch das Prinzip der Illusionsaufhebung und der symbolischen Darstellung überwunden werden. Das Kunstwerk ist Freiheit in der Erscheinung,

wenn die Mannigfaltigkeit der Teile sich zur Einheit der Idee zusammenschließt, wenn Fülle und Form, Gesetz und Individualität sich versöhnen. Und das war fortan seine eigene Aufgabe. Vordem legte er das Gewicht in die Wahrheit der Einzelheiten, jetzt wurde alles auf die Totalität berechnet. Vordem suchte er die Wirklichkeit, von nun an suchte er die Wahrheit und tilgte alle Prosa aus Gedanken, Darstellung und Ausdruck.

Das war die Wirkung seiner Ästhetik auf die Form. Die Erkenntnis des Erhabenen hatte ihm das Wesen des Tragischen enthüllt, das nun zum reinen Gehalte seiner Dramen wurde. Er hatte die Erschlaffung des Zeitgeistes erkannt und wußte nun, wie man dieser Erschlaffung zu begegnen habe. Seine eigene Mission ging ihm in Klarheit auf, indem er sich über die Möglichkeit der ästhetischen Wirkung klar wurde: die neue Tragödie hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüt zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen.

Die Gedichte der Reife

Der schnell wachsende Vorrat an Gedichten, den Schillers neuerwachte Produktion hervorbrachte, war im Jahre 1798 so groß geworden, daß er nun den schon früher aufgetauchten Plan zu einer Sammlung verwirklichen konnte. In seinem Musenalmanach für 1799 kündigte er die Sammlung der von ihm selbst ausgewählten, verbesserten und vermehrten Gedichte an, deren erster Band im August 1800 bei Crusius in Leipzig erschien. Aus den damals noch zurückgelegten Gedichten bildete er dann eine mit wenigen neuen vermehrte Auswahl, die als zweiter Band der Sammlung im Mai 1803 erschien. Da er auch damals nicht zu

einer gründlichen Bearbeitung der nun aufgenommenen Jugendgedichte kam, gab er diesem zweiten Bande eine „Vorerinnerung" bei, welche die Aufnahme dieser wilden Produkte eines jugendlichen Dilettantismus aus entwicklungsgeschichtlichem Interesse rechtfertigte. Eine Prachtausgabe, die eine endgültige Auswahl aus diesen beiden Bänden sein sollte, wurde von Schiller nur noch handschriftlich angelegt. Am Schlusse der Sammlung von 1800 standen die Stanzen: „Sängers Abschied."

Die Gedichte Schillers zeigen seit seiner philosophischen Epoche je nach ihrem Gehalt und ihrer Gattung eine formale Unterscheidung, welche den Gedichten vor der philosophischen Epoche nicht eigen war. Es ist daher gut, ihrer Betrachtung das formale Einteilungsprinzip zugrunde zu legen, während den früheren Gedichten das chronologische Prinzip gerechter wird. Innerhalb der formalen Gruppen aber walte das chronologische Prinzip.

Zunächst mußte sich Schiller für die philosophischen Gesänge, mit denen er die Rückkehr zur Poesie vollzog, indem er in ihnen die Philosophie zum Gegenstande der Kunst machte, eine eigene Kunstform ausbilden.

Das erste Gedicht aus dem Juni 1795: „Poesie des Lebens", knüpft unmittelbar an das letzte Gedicht vor seiner philosophischen Epoche: „Die Künstler" an, sodaß der Faden der Entwicklung da wieder aufgenommen wurde, wo er fallen gelassen worden war. Der Gedanke dieses Gedichtes, mit dem er den Übergang von den Begriffen der Philosophie zum Leben der Kunst begann, ist: die Wohltat der Schönheit. Aber die ungeregelte Form dieses Gedichtes ringt noch mit dem prosaischen Ausdruck, und ebenso ist es noch in dem Gedicht: „Der Metaphysiker", das nun auch in seinem Thema die Abkehr von der Metaphysik zur Dichtung bezeichnet. Auch „Die Macht des Gesanges" vom August 1795 setzt an die Künstler an. Aber es ist „die Frucht einer wahrhaft lyrischen Stimmung", und seine Idee: daß der Dichter durch eine zauberähnliche und

plötzlich wirkende Gewalt die Wahrheit der Natur in dem Menschen wieder herstellt, also die Idee der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, ist in einer Form zur Erscheinung gebracht, welche schon die reife Eigentümlichkeit seiner philosophischen Gedichte andeutet: Strophenbau, Komposition, Rhythmus, Reime, Bilder und Sprache machen die philosophische Idee zu einem poetischen Erlebnis. Das Erlebnis wird durch die Form rhythmisiert. Diese Kunst begann mit den Göttern Griechenlands und vollendete sich nun. Das Formthema der ersten Strophe: der weitausladende Vergleich von Natur und Gesang mit dem gewaltigen Übergewicht des ersten Teiles, wodurch der Eindruck der Natur in der Dichtung unwiderstehlich erweckt wird, klingt noch in der zweiten Strophe nach, um mit der dritten und vierten Strophe, welche nun zusammen ein gleichmäßiges Vergleichspaar bilden, zum harmonischen Gleichgewicht zu kommen, welches die Idee des Gleichgewichtes von Geist und Natur in der Dichtung formt, bis endlich die letzte Strophe nun durch das Übergewicht des zweiten Vergleichsteiles die rhythmisch formale Gesamtharmonie des ganzen Gedichtes herstellt, indem sie durch einen solchen Ausgleich den Mangel des Gleichgewichtes in der ersten Strophe aufhebt und damit die Rückkehr zur Natur auf der höheren Stufe der Freiheit bezeichnet.

Mit dem folgenden Gedichte: „Die Ideale" aus dem Sommer 1795 nimmt der Dichter einen rührenden Abschied von seiner Jugend, von der ihn die philosophischen Jahre trennten. Denn die Kantische Philosophie war es, welche seine jugendlichen Ideale zerstörte, als sie ihm durch die Erkenntniskritik den schwärmerischen Glauben an die allgemeine, göttliche Naturbeseelung nahm, zu dem er sich in seiner Theosophie und noch in den Göttern Griechenlands bekannt hatte. Dazu kam die zunehmende Erfahrung, die er durch Kant und Goethe mehr und mehr zu schätzen lernte, die ihm Zweifel genug an Liebe, Glück und Ruhm erweckte und ihn zu wahrhaft Goetheschen Resignation und

Beschränkung auf Freundschaft und Beschäftigung stimmte. So wurde denn dieses Gedicht rührender und lyrischer als die sonst so energischen Gesänge, weil es subjektiver ist und mehr, als es sonst Schillers Art war, sich dem Schmerze und der Klage hingibt. Darin liegt seine Wirkung mehr als in der Form, welche sich in ihrer wortreichen und aufgelösten Art diesem schmelzenden Gehalte anschmiegt und eine mehr weibliche als männliche Schönheit hat. Aber auch sie zeigt die Eigentümlichkeit der Schillerschen Form, wenn sie den längeren Atem der Empfindung durch den grammatischen Übergang einer Strophe in die andere wiedergibt und in der letzten Strophe, welche mit dem Gefühle ruhiger Beschränkung entlassen soll, die bisher geübte Strophenteilung aufhebt.

Der gleichen Zeit etwa entstammt das Gedicht: „Würde der Frauen", das durch Humboldts Horenaufsatz über den Unterschied männlicher und weiblicher Form angeregt erscheint. Es hätte vielleicht besser: „Anmut der Frauen" geheißen, denn in dem Unterschied der Geschlechter stehen sich Anmut und Würde, Schönheit und Erhabenheit gegenüber. Dieser Gegensatz wird durch den Wechsel des daktylisch beschwingten und des trochäisch harten Rhythmus formal versinnlicht.

Es folgt die Krone der philosophischen Gedichte: „Das Ideal und das Leben", das im Septemberheft der Horen 1795 den irreführenden Titel: „Das Reich der Schatten" führte und in der ersten Auflage der Gedichtsammlung von 1800: „Das Reich der Formen" hieß, bis es in der zweiten Auflage dieser Sammlung den endgültigen Namen erhielt. Dieser Name bezeichnet denn auch am besten den Gedanken des Gedichtes. Es ist das Erlebnis, um dessentwillen Schiller zum Dichter und zum Philosophen werden mußte: der Gegensatz von Leben und Ideal. Der philosophische Gehalt dieser Dichtung ging restlos in die poetische Form auf. Die erste Strophe gibt sofort das Thema an: Harmonie ist nur im Reiche der Idee. Das Leben hat zwischen Sinnenglück

und Seelenfrieden zu wählen. Dieser Gegensatz wird hier mit Absicht noch nicht formal ausgedrückt. Der formale Ausdruck des Gegensatzes beginnt mit der dritten Strophe, um dann in rhythmischer Steigerung bis zur fünften Strophe zu wachsen, bis er mit den nun folgenden Paaren von Gegensatzstrophen seinen Höhepunkt und seine breite Ausführung erhält. Die beiden letzten Strophen endlich drücken dann auch rein formal die Aufhebung des Gegensatzes aus. — Wer schon auf Erden den freien Göttern gleichen will, gebe sich nicht dem Genusse der Sinnlichkeit hin, sondern fliehe aus dem Leben in das Reich des Ideales, wo das wesenhafte Urbild der Menschheit schwebt. Sein Anblick kann den irdischen Kampf nicht lösen, aber den Mut zum Aufstieg beschwingen. In der dritten Strophe tönt nun mit dem „aber" der dritten Zeile, in der vierten Strophe mit dem „wenn" der neunten Zeile der formale Ausdruck des Gegensatzes an, der sich nun mit dem die fünfte Strophe in zwei Hälften teilenden „aber" soweit verstärkt hat und zum Gleichgewicht gekommen ist, daß nun mit der sechsten Strophe der volle Einsatz beginnen kann. Denn in den folgenden vier Strophenpaaren, welche immer der irdischen Disharmonie in der einen Strophe die Harmonie des Ideals in der andern Strophe entgegenstellen, beginnt immer die eine Strophe mit einem „wenn", die zweite mit einem „aber", wodurch der begriffliche Gegensatz zu formalem Ausdruck kommt. Wenn das Leben ein Kampf ist, so ist das Ideal der Frieden. Wenn die irdische Kunst ein Kampf der Form mit dem Stoffe ist, so ist das Bild des Ideals, das dem Künstler vor der Seele schwebt, reine Form und Gestalt. Wenn die irdische Sittlichkeit ein Kampf des Gesetzes mit den Sinnen ist, so ist das Ideal die Einheit des Willens mit dem Gesetz. Wenn das Leben ein Leiden ist, so ist das Ideal die Ruhe. In diesem Gegensatz von Leben und Ideal spricht sich der Gegensatz von Anmut und Würde, Erhabenheit und Schönheit aus. Die Menschheit kann nur Würde und Erhabenheit zeigen. Im Reiche der reinen

Form herrscht die Anmut und die Schönheit. Aber Schiller glaubte an die Vollendung der Menschheit. Er glaubte an die Gottwerdung des Menschen. Das schien ihm der letzte Sinn des Christentums zu sein, das er deshalb die ästhetischste Religion nannte. Den Übergang des Menschen in den Gott, die einstige Aufhebung des Gegensatzes von Leben und Ideal stellen die beiden letzten Strophen des Gedichtes in dem mythischen Bilde des Herkules dar, der nach Vollendung seiner irdischen Taten zum Olymp emporstieg. Dieser Übergang aber kommt dadurch zu rein formaler Gestalt, daß nun diese beiden letzten Strophen wirklich ineinander übergehen: Bis sein Lauf geendigt ist — Bis der Gott, des Irdischen entkleidet, ...

Diese Formung, sowie der Rhythmus und der Klang der Sprache und das, was Wilhelm von Humboldt daran bewunderte: die poetische Individualität bei vollkommener Präzision der Begriffe und die Leichtigkeit aus Fülle der Kraft, all das zeigt nun, was Schiller in seinem philosophischen Studium für die Kunst geerntet hatte. Er konnte der Idee nun lebendige Gestalt geben und so eine neue Gattung philosophischer Lyrik schaffen, in der die aus Erlebnis quellende Philosophie durch die Form zum künstlerischen Erlebnis wird.

Er wollte aber auch noch den letzten Rest von Lehrdichtung, der diesem Gedicht anhaftete, aus seiner Lyrik tilgen. Er hatte ernstlich im Sinn, da fortzufahren, wo dieses Gedicht aufhört, „aber darstellend und nicht lehrend". Herkules ist in den Olymp eingetreten. „Die Vermählung des Herkules mit der Hebe würde der Inhalt meiner Idylle sein." Denn mit dieser Fortsetzung dachte Schiller die Idee der Idylle, die er in seiner Abhandlung über die sentimentalische Dichtung aufgestellt hatte, zu verwirklichen. Der Gegenstand dieser Idylle, mit der die sentimentalische Dichtung wieder zur naiven Dichtung würde, wäre: das Ideal, die Gottwerdung. Die Aufgabe der poetischen Formung aber wäre: das Ideal zu individualisieren. Dazu sollte ihm

die Individualisierung des Ideals in der griechischen Mythologie helfen. „Eine Szene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse!" Er verzweifelte dann freilich doch an der Möglichkeit, eine solche Aufgabe mit Menschenkraft zu lösen.

Aber der Gedanke, daß im Himmel des Zeus zu leben das höchste Glück des Dichters sei, gewann in dem Gedichte: „Die Teilung der Erde", vom Oktober 1795, Gestalt, und wieder ist die Mannigfaltigkeit in der Gestaltung der Idee zu bemerken, welche alle diese Gedichte charakterisiert.

Gleichzeitig entstand eine Satire: „Die Weltweisen", in der sich Schiller über den philosophischen Satz des Widerspruchs lustig machte, womit er wiederum seine Abkehr von der Philosophie bekundete. Die Form des Gedichtes, welches 1795 in den Horen erschien, ist wieder für seine philosophische Lyrik typisch. Der Gedanke des Widerspruchs schafft sich die Form. Nachdem die erste Strophe das allgemeine Motiv angegeben hat, geht die regelmäßige Zweiteilung der folgenden Strophen endlich in die breite Entgegensetzung der beiden letzten Strophen über.

Mit dem Gedichte „Klage der Ceres", das nun schon aus dem Juni 1796 stammt, machte Schiller einen weiteren Schritt in der poetischen Gestaltung einer philosophischen Idee. Denn dieses Gedicht ist nun wirklich darstellend, nicht lehrend. Es wurde durch eine Beobachtung Goethes von dem Wachstum der Pflanzen im Dunkel angeregt. Diese Beobachtung wurde in Schiller eine Idee: die Pflanze ist so ein Symbol des irdischen Wesens, das ein Bindeglied zwischen Nacht und Licht, zwischen Himmel und Erde, zwischen Schicksal und Freiheit ist, weil es ein Bürger beider Welten ist. Aber dieser Gedanke kleidet sich hier nun ganz in das Gewand des griechischen Mythos, und die griechische Mythologie, in der sich die Wahrheit mit der Schönheit vermählte, war wirklich die adäquate Form für Schillers Ideen. Dadurch wurde Form und Idee in diesem

Gedichte eins, und das bedeutungsvolle Symbol wurde gleichzeitig als das hohe Lied des Mutterschmerzes zum menschlich rührenden Erlebnis.

Eine andere Form für seine philosophischen Ideen suchte Schiller im folgenden Jahre 1797. Es ist eine Form, die sich durch die größere Lässigkeit des Rhythmus einer mehr prosaischen Spruchdichtung annähert und in dem Bau der Strophen, der nach zwei kreuzweis gestellten Reimpaaren das einfache Schlußpaar als Pointe stellt, sich der inneren Dialektik der philosophischen Idee anzupassen scheint. Dazu gehören: „Die Worte des Glaubens", „Hoffnung", „Licht und Wärme", „Breite und Tiefe". Die beiden ersten, welche für die Kantischen Forderungen der praktischen Vernunft: Freiheit, Tugend und Gott, sowie die Hoffnung, als innere Stimmen die Wahrheit des Glaubens in Anspruch nehmen, zeigen, wie Schiller durch die Kantische Philosophie den Skeptizismus seiner Jugend überwunden hat. Licht und Wärme spricht die Notwendigkeit der Verbindung von Idealismus und Realismus, Forderung und Erfahrung aus und bezeichnet so das Streben des Dichters zu Goethe hin, durch das er die Harmonie seines Menschen- und Dichtertumes herstellen wollte, während das Gedicht Breite und Tiefe, das zur Ausbreitung die Vertiefung verlangt, wiederum seine eigene Natur zu rechtfertigen scheint.

Noch im Jahre 1800 hat Schiller auf diese Form philosophischer Lyrik zurückgegriffen. In ihr sprechen „Die Worte des Wahns" seinen idealistischen Glauben an die schöpferische Natur des Menschen aus, der die Ideale nicht draußen suchen, sondern ewig in sich hervorbringen soll.

Auch die reine Spruchdichtung wurde in diesen Jahren eine Form der Schillerschen Philosophie, und hier wurde die dialektische Gliederung der Form, welche die Strophen der eben genannten Gedichte beherrscht, zur Bildung von drei ganz unregelmäßig gebauten, strophischen Teilen. Es sind die „Sprüche des Konfucius", deren erster im Alma-

nach auf 1796 ſtand, während der zweite erſt im Almanach auf 1800 folgte. Die Überlieferung des chineſiſchen Weiſen aus dem fünften Jahrhundert vor Chriſto war nicht die Quelle dieſer Sprüche, ſondern Schiller folgte mit dieſem Namen nur einer Mode ſeiner Zeit. Sie enthalten ſeine eigene Weisheit, und der zweite beſonders gibt den ſchärfſten Ausdruck ſeiner eigenen Richtung, welche dem dreifachen Maße des Raumes: Länge, Breite und Tiefe zu entſprechen ſuchte. „Nur Beharrung führt zum Ziel, nur die Fülle führt zur Klarheit und im Abgrund wohnt die Wahrheit."

Mit ſolchen Gedichten näherte ſich Schiller wiederum der Lehrdichtung. Aber ſie entſtanden auch nur neben den größeren Gedichten, in denen ihm die poetiſche Formung der Idee gelang. So nebenbei nur entſtand auch die Gelegenheitsdichtung: „Das Spiel des Lebens," vom Jahre 1796, die Schiller für Speners „Guckkaſtenmann" verfaßte, ohne daß es dort erſchien. Es iſt das Gedicht eines Dramatikers, der das Leben als ein Theater ſieht.

Unter den Gedichten, in denen ihm die poetiſche Formung der Idee gelang, ſteht „Das Lied von der Glocke" an erſter Stelle. Die Idee zu dieſer Dichtung war ihm ſchon viele Jahre vorher in einer Rudolſtädter Glockengießerei gekommen. Der Plan wurde dann erſt wieder im Sommer 1797 aufgenommen. Damals ſuchte Schiller aus einem Artikel in Krünitz „Ökonomiſche Enzyklopädie" ſeine Anſchauung vom Glockenguß aufzufriſchen. Aber auch jetzt noch fühlte er ſich der großen Aufgabe nicht gewachſen. Erſt nach einem neuen Aufenthalt in Rudolſtadt (September 1799) wurde das Gedicht für den Muſenalmanach auf 1800 vollendet.

Die Glocke iſt ein Symbol, das Leben und Form gewann. Sie, die das wechſelnde Verhängnis des Lebens mit ihrem Klange begleitet, iſt das bleibende Geſetz im Wechſel der Erſcheinungen. Sie iſt, was der Rhythmus im Tanze iſt. Sie iſt, wie der Chor in der Braut von Meſſina, die Betrachtung der wandelbaren Dinge sub specie aeternitatis.

Sie ist wie des Dichters Kunst, die dem Wechsel der Erscheinungen Dauer verleiht. So führt denn dieses Gedicht die typischen, ewig wiederkehrenden Bilder des wandelbaren Lebens an der Betrachtung vorüber: Geburt und Liebe und Ehe und Feuer und Tod im Dasein des einzelnen Menschen, und Frieden und Feuer und Tod im Dasein der Gesellschaft. Der Ausklang aber ist die Hoffnung ewiger Eintracht, welche das Ideal schon im Leben verwirklicht. Der epischen Folge und dramatischen Darstellung dieser großgeschauten Bilder entspricht die episch-dramatische Darstellung der werdenden Glocke, so daß alles in diesem Gedichte Entwicklung und Bewegung ist, und es doch durch das Moment der alles durchdringenden Betrachtung der lyrischen Gattung angehört. Die Idee aber wird zum künstlerischen Erlebnis. Der Wechsel der Dinge wird durch den kunstvollen Wechsel der Rhythmen und den Wechsel in Bau und Länge der strophischen Teile zur sinnlichen Erscheinung. Diese Mannigfaltigkeit der Rhythmen, die in Klang und Länge, Betonung und Folge das Wesen der dargestellten Dinge malend charakterisieren, scheint zunächst, wie die Mannigfaltigkeit der strophischen Gebilde, die sich dem wechselnden Charakter der aufeinander folgenden Bilder anschmiegt, die Form der ganzen Dichtung aufzulösen. Aber wie die Glocke ihrer Idee nach die Dauer im Wechsel der Erscheinungen ist, so bindet die regelmäßige Wiederkehr der immer gleichen Glockengußstrophe die sich auflösende Form wieder zur Einheit zusammen, und der formalen Regelmäßigkeit der beiden ersten Bilder, welche dann mit der unregelmäßigen Reimstellung, aber noch regelmäßigen Rhythmisierung des nächsten Bildes zu der immer regelmäßig, weil mit Betrachtung, beginnenden und dann sich ganz auflösenden Form der folgenden Bilder übergeht, entspricht wieder die regelmäßige Gestaltung der beiden letzten Bilder, so daß die Geschlossenheit der Form auch dadurch hergestellt erscheint. Es war Schillers Künstlerwille, Charakter und Schönheit, Fülle und Form in dieser Dich-

tung zu verschmelzen. Die Idee erscheint in einem Realismus der Darstellung, der an Goethes „Hermann und Dorothea" erinnert. Aber die Fortlassung aller zufälligen Elemente und die reine Darstellung des Notwendigen ist strenger durchgeführt, wodurch dieses Gedicht auch in seinem Realismus den symbolischen Charakter bewahrt, den es seiner Idee nach haben soll.

Diesem hohen Liede des bürgerlichen Lebens stellte sich im Sommer 1798 „Das Eleusische Fest" zur Seite, das im ersten Drucke „Bürgerlied" genannt war. Es ist das hohe Lied der Kultur und tönt, wie die Glocke, in den Preis der Eintracht aus. Denn Eintracht der Kräfte ist gleichbedeutend mit Kultur, weil sie den Menschen zu einem Wesen der Freiheit macht. Ihr Beginn war der Ackerbau, und seiner Stifterin Ceres, die in Griechenlands eleusinischen Mysterien gefeiert wurde, gilt dieser Gesang. Was in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen geschichtsphilosophisch dargestellt wurde, das wird hier in poetischer Entwicklung dargestellt: wie der tierische Mensch zur ersten Menschlichkeit erwacht und der dynamische Staat der rohen Kraft in den Staat des ästhetischen Scheines übergeht. Weil die Kultur das göttliche Wesen im Menschen zur Erscheinung bringt, wird sie hier nun wirklich als eine Gabe der Götter dargestellt. Aber mehr noch als die Symbolik der griechischen Mythologie macht die kunstvoll geregelte Form dieses Gedicht zu einem höchst charakteristischen Erzeugnis der klassischen Kunst. Es zerfällt seiner Idee nach in zwei ganz gleiche Teile, von denen jeder zwölf Strophen zählt, die ihrem epischen Charakter nach in trochäischem Rhythmus gehalten sind. Diese beiden Teile aber werden durch eine Strophe geschieden, deren festlich lyrischer Charakter durch den daktylisch beschwingten Rhythmus wiedergegeben wird, und in dem gleichen Rhythmus sind auch die beiden Strophen gehalten, die zu Anfang und Ende das ganze Gedicht umrahmen, indem sie ihm in seiner Gesamtheit einen lyrischen Charakter geben

und die architektonische Geschlossenheit der Form herstellen.

Neben einer solchen Form strophisch gegliederter Dichtungen, welche die Idee in einer architektonisch behandelten Komposition versinnlicht, bildete sich Schiller für seine philosophischen Gedanken noch eine andere Form, welche der klassischen Richtung auf Geschlossenheit von vornherein entgegenkam. Es sind die Gedichte in antiker Form.

Schiller selbst glaubte die Rettung seiner dichterischen Phantasie durch die philosophischen Jahre hindurch dem fortgesetzten Studium der griechischen Poesie zu verdanken. Er hatte bei den Griechen das Ideal, das ihm vor der Seele schwebte, die Einheit von Form und Fülle, verwirklicht gesehen. Wilhelm von Humboldt regte ihn immer wieder zum Studium der Griechen und zur Dichtung in ihren Formen an, und Goethe gab ihm mit seinen damals noch ungedruckten Römischen Elegien und Venezianischen Epigrammen das Vorbild der zu wählenden Form. Die elegischen Distichen, in denen Goethe seine Liebe sang, wurden nun zum Gefäß seiner philosophischen Erkenntnis und fügten sich mit ihrem auf- und absteigenden Rhythmus der Natur seines Geistes, der sich immer in Gegensätzen fortbewegte. Diese Form war ihm wohltätig, weil sie ihn zu strengerer Objektivität, zu Maß und Gedrängtheit zwang, während er sich in den strophischen Gesängen frei ergießen konnte. Sie gab seiner Metrik und Rhythmik Regel und Bildung. Zu ängstlich fast richtete er sich dabei nach den klassizistischen Vorschriften der K. Ph. Moritz, J. H. Voß und W. v. Humboldt, die von deutschen Gedichten in antiker Form verlangten, daß sie sich den prosodischen Gesetzen des antiken Verses fügen sollten. Die Umarbeitungen, die Schiller gerade an diesen Gedichten mit besonderer Sorgfalt vornahm, geschahen eben unter dem Gesichtspunkte, jede metrische und rhythmische Abweichung von diesen Regeln zu tilgen. Es hat, so war seine Meinung, mit der Reinheit des Silbenmaßes die eigene

Bewandtnis, daß sie zu einer sinnlichen Darstellung der inneren Notwendigkeit des Gedankens dient, da im Gegenteil eine Lizenz gegen das Silbenmaß eine gewisse Willkürlichkeit fühlbar macht. Aus diesem Gesichtspunkt ist sie ein großes Moment und berührt sich mit den innersten Kunstgesetzen. Auch schien sie dem herrschenden Dilettantismus in der Dichtkunst wirksam entgegentreten zu können. Das charakterisierende Prinzip der Rhythmen sollte durch solche Strenge nicht aufgehoben werden. Wo es die rhythmische Versinnlichung des Versgehaltes erforderte, erlaubte er sich größere Freiheit. Auch die Regel, daß die Distichen nicht ungetrennt durch grammatische Zeichen ineinander übergehen, wurde zugunsten des charakterisierenden Prinzipes hier und da nicht beachtet. Der Rhythmus jedenfalls ist in diesen Gedichten das Hauptelement der Form. Die Komposition sollte hier, wo es sich um kompakte Geschlossenheiten handelte, nicht die sinnfällige Wirkung der strophischen Gesänge haben. Der logische oder gefühlsmäßige Gang der Idee wird durch die Form nicht so deutlich gezeichnet. Nur in dem größten dieser Gedichte, dem „Spaziergang", der durch eine solche Behandlung zu unübersichtlich geworden wäre, ist die Komposition den strophischen Gebilden angenähert. Diese Gedichte gehen gern von einer Anschauung, einem Erlebnis, einem Eindruck aus, woraus sich dann die Idee entwickelt. So geben sie die Eigentümlichkeit des Dichters wieder, dem die Erscheinung sofort zum Gesetz wurde. Die Idee aber geht durch den Rhythmus der Bewegung und die Bildlichkeit der Darstellung in die Fülle des Lebens ein. Die reiche Verwendung der klassischen Mythologie dient dem antiken Charakter der Gedichte. Die Sprache ist durch reichliche Verwendung bedeutender Beiwörter und durch die Wortstellung griechisch gefärbt und ist durch ihren klangmalenden und anschauungweckenden Charakter sowie durch die Mannigfaltigkeit ihrer syntaktischen Formen, durch Ausruf, Anruf, Frage, der philosophischen Region entrückt.

Die epiſche Bewegung wird von lyriſcher Empfindung oder Betrachtung durchdrungen.

Mit dem erſten Gedichte: „Die Sänger der Vorwelt", das zuerſt (in den Horen 1795) „Die Dichter der alten und neuen Welt" genannt war, ſtellte Schiller programmatiſch die Bedingung auf, die den Genuß der antikiſierenden Dichtungen erſt möglich machen würde: die Empfänglichkeit der alten Welt.

„Der Tanz" (aus dem Spätſommer 1795), der die Zentralidee ſeiner Philoſophie im Symbole darſtellt, gibt zugleich die Bedeutung an, welche der Rhythmus gerade in dieſen Gedichten haben ſoll. Der Rhythmus iſt als das Zeitmaß der Bewegung das beharrende Geſetz im Wechſel der Erſcheinungen, und ſo drückt er den Charakter der menſchlichen Selbſtheit aus, welche als ewig gleiches Ichbewußtſein die wechſelnde Mannigfaltigkeit des Lebens trägt. Man ſieht: wie ſich der Dichter als den Erfüller ſeiner Philoſophie betrachten mußte, wenn er im Rhythmus der Dichtung, wie in aller Form, das Geſetz der menſchlichen Kultur zur Erſcheinung brachte.

Was er auf der Stufe der Kultur mit Freiheit leiſtete, das wirkte Goethe auf der Stufe der Natur. „Der Genius" des folgenden Gedichtes, das zuerſt (in den Horen 1795) „Natur und Schule" genannt war, und das den Grundgedanken der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung wiedergibt, iſt Goethe. Er iſt das naive Genie, in dem das Geſetz mit der Empfindung eines iſt, in dem die Stimme der Natur noch die Stimme eines Gottes iſt, und das ſich eine Welt erobert, der die Willkür den Frieden der Natur zerſtört hat.

Ohne daß Goethe ihm ſelber die Natur näher gebracht hätte, wäre das folgende Gedicht: „Der Spaziergang" wohl nie der Natur ſo nahe gekommen. Es hieß nicht nur des elegiſchen Versmaßes wegen urſprünglich (in den Horen 1795): „Elegie". Es iſt eine Elegie im Sinne der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung,

deren Idee hier restlos in poetische Form aufgegangen ist. Die Idee zu diesem Gedicht kam ihm bei einem wirklichen Spaziergang, den er im Frühling 1794 von Stuttgart nach Hohenheim machte. Die Beschreibung davon in seiner Rezension des Gartenkalenders entspricht genau dem Gange dieser Dichtung. Es war ihm das liebste all seiner Gedichte. Selbst das Ideal und das Leben schien im Vergleich damit nur ein Lehrgedicht zu sein: denn in keinem ist der Gedanke selbst so poetisch gewesen und geblieben, und in keinem hat das Gemüt so sehr als eine Kraft gewirkt. Bei der meisten poetischen Bewegung schreitet es doch nach strenger Zweckmäßigkeit fort.

Was dieses Gedicht schon von vornherein vor den anderen auszeichnet, ist dieses: daß sein Gedanke ganz in der Anschauung erlebt ist. Der lehrende Gang durch die Entwicklungsgeschichte der Menschheit in den Künstlern, ihre philosophische Betrachtung in den ästhetischen Briefen, in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, ist hier zu einem ganz poetischen Symbol geworden. Der Dichter selbst erlebt diese Entwicklung auf einem Spaziergang, und der Spaziergang selbst ist diese Entwicklung. Von der reinen, menschenlosen Natur aus wandert er an den ersten Zeichen menschlicher Tätigkeit vorbei zum Dorf, wo der Mensch mit der Natur noch eines ist, und weiter zur Stadt, wo die Natur nun übergeht in die Kultur. Kunst und Wissenschaft krönen die Kultur. Aber mit der so gewonnenen Freiheit reißt sich der Mensch von der heiligen Natur los. Die Kultur wird Unnatur und Verderbnis. Bis die Natur erwacht und die Menschheit sie — wie in der französischen Revolution — durch Verbrechen wiederherstellt. Bei solchen Visionen ist der Dichter selbst aus der Stadt hinaus und wieder in die wilde Natur gekommen. Der Kreislauf hat sich geschlossen und bewirkt die erhabene Erkenntnis: daß in allem Wandel der menschlichen Bestrebungen die Natur doch ewig die gleiche bleibt, und die Ahnung: daß so das Ziel der Menschheit

nach dem Durchgange durch die Kultur eine höhere Natur, eine freiwillige Einheit mit ihr sein wird. So wird dieser Spaziergang durch die Betrachtung zum Symbol erhoben. Die Eindrücke erheben sich zu Gesetzen, wie es bei einem Menschen sein soll, der seine Individualität zur Gattung steigern will. Der regelmäßige Wechsel aber von sinnlicher Darstellung und geistiger Betrachtung gibt wirklich den inneren Rhythmus des Gedichtes ab. Seine Komposition ist eine Zusammensetzung von ebenso einfach geschauten wie fest verbundenen Bildern, deren jedes mit einem „aber" einsetzt, wodurch der architektonische Bau außerordentlich klar und gegliedert erscheint.

Auch die ansteigende und dann wieder absteigende Größe dieser Teile gibt der Dichtung einen architektonischen Rhythmus. Zunächst nun herrscht eine rein sinnliche Darstellung der Natur, bis mit dem Auftritt des Menschen in der Natur die Betrachtung beginnt. Von jetzt an aber schließt ein jedes Bild vor dem Übergang in das nächste Bild mit einer Betrachtung, einem Ausruf, der den Eindruck des Bildes zu einer Idee erhebt. Der letzte Teil aber ist ganz ideelle Betrachtung, wie der erste Teil ganz sinnliche Darstellung war. So wird die Entwicklung von reiner Natur zum Ideal und der Rhythmus ihres Erlebnisses durch die Form gestaltet. Die epische Bewegung ist von lyrischer Empfindung durchdrungen. Die Metrik und Rhythmik charakterisiert den Gehalt der Verse. Wo es zu solcher Charakterisierung dienen kann, gehen auch die Distichen ineinander über (Jetzt an den Bergen hinauf — klimmend!).

Eine solche Form, welche die Steigerung des Eindrucks zum Gesetze und damit die Steigerung des Individuums zur Gattung in ihrem Rhythmus wiedergibt, entspricht einer Dichtung, welche bei allem Realismus der Darstellung alles Zufällige an den Erscheinungen fortläßt und nur das Wesenhafte, das Notwendige an ihnen darstellt. Dadurch entsteht der große Stil. Die Natur erscheint in ihrer großen Einfachheit und doch in ihrer Fülle. Die

Stadt ist nach antikem Bilde dargestellt, weil die großen und einfachen Verhältnisse des antiken Lebens der Größe und Einfachheit des klassischen Stiles angemessen sind. Aber die Mannigfaltigkeit der kulturellen Erscheinungen wird durch eine Fülle typischer Bilder wiedergegeben. Es ist eben die Einheit von Form und Fülle, Leben und Gestalt, Charakter und Schönheit, Einheit und Mannigfaltigkeit, welche seit seinem philosophischen Studium das Ideal des Dichters war, welche ebenso wie die Form dieses Gedichtes so auch seinen Inhalt bestimmte.

Schillers Geist bewegte sich eben immer in einem dreigeteilten Rhythmus: Einheit, Zerspaltung und wiedergewonnene Einheit auf höherer Stufe. Dieser Rhythmus stellt sich gleich wieder in dem Gedichte „Die Geschlechter" dar, das ein Nachhall von Humboldts Untersuchung über die männliche und weibliche Form war. Aus der Harmonie des Kindes lösen sich die Geschlechtsnaturen von Anmut und Würde, um sich durch die Liebe wieder zu vereinigen.

Dem Spaziergang nahe verwandt ist das Gedicht „Pompeji und Herkulanum", das im Sommer 1796 auf die Nachricht hin entstand, daß man die Ausgrabung der im Jahre 79 nach Christo durch den Vesuv verschütteten Städte wieder aufgenommen habe. Das Bild einer antiken Stadt, das schon im Spaziergang aufgetaucht war, wird nun wieder in der lebendig bewegten Form eines Spazierganges aufgebaut, der mit zunehmender Intimität von den öffentlichen Plätzen durch die Gassen in das Innere der Häuser führt. Lessings Gesetz der poetischen Sukzession waltet in dieser Darstellung. Den Rhythmus, der die epische Bewegung wieder mit lyrischer Betrachtung durchdringt, bestimmt der stete Wechsel des Eindrucks mit der Aufforderung, diese so wohl erhaltenen Stätten doch zu beleben. Diese Aufforderung aber ist ein Symbol: noch sind die Formen der Antike da, die schwere Aufgabe des modernen Menschen ist es aber, sie mit neuem Leben zu erfüllen. Es ist die Aufgabe, welche Schiller selbst eben mit all diesen Ge-

dichten in antiker Form zu erfüllen versuchte, die Aufgabe, welche Goethe, dem Glücklichen, von Natur gelang.

Die folgende Elegie: „Das Glück" (aus dem Almanach 1799) bringt wieder Goethes Bild vor die Seele, dem sich Schiller mit all diesen Gedichten nähern wollte, und dessen läuternde Wirkung auf ihn sich in ihrer Gegenständlichkeit und einfachen Größe zeigte. Goethe ist der Liebling der Götter, dem im Leben und in der Kunst die Gabe der Schönheit vom Himmel herabkommt, wenn ein anderer, wenn Schiller selbst einen erhabenen Kampf mit dem Stoffe in Leben und Kunst zu kämpfen hat. Er ist das naive Genie, in das nicht aus Freiheit, sondern als ein Glück, eine Gunst, eine Gabe der Götter die Schönheit kam, die man niemals werden sieht.

Doch auch das Schöne, dessen Werden man nicht sieht, muß sterben. Das ist der Gedanke der „Nänie" (aus der Sammlung von 1800). Aber die Klage noch um seinen Untergang erhebt es über das Gemeine, das klanglos hinabgeht.

Der Kampf für das Schöne gegen das Gemeine war die Aufgabe, in der sich Goethe und Schiller trafen. Sie führten diesen Kampf mit den positiven Waffen großer Produktionen. Die Horen waren der Schauplatz ihrer gemeinsamen Wirksamkeit. Kein Wunder, daß der Angriff des Gemeinen, das nicht mit eigenen Taten sprechen konnte, sich gerade gegen die Horen richtete. Es war der Angriff der nüchternen Aufklärung (Nikolai) gegen das Genie, der christlichen Frömmler gegen das Griechentum (Stollberg), der ewigen Zweckforscherei gegen die ästhetische Weltanschauung (Reichardt). Von so viel Angriffen gereizt, beschlossen endlich Goethe und Schiller, selbst zum Angriff überzugehen und ein Strafgericht über die Widersacher abzuhalten.

Die Zeitschriften waren ihre lautesten Gegner. So machte denn Goethe im Dezember 1795 den Vorschlag, die Zeitschriften nach dem Muster der Xenien, das heißt: Sast-

geſchenke, von Martial mit ſatiriſchen Diſtichen zu überſchütten. Sofort ging man ans Werk. Die Satire gegen ihre perſönlichen Feinde aber erweiterte ſich bald zu einem Kampfe gegen alles, was ihrer Richtung im Wege ſtand. Alles, was ſich an Unverſtand, Mittelmäßigkeit, Halbheit und Unvermögen in Leben und Kunſt breit machte, ſollte von den Pfeilen getroffen werden. Die gemeinſame Arbeit bewies, wie nahe ſie ſich nun gekommen waren. Oft gab der eine den Gedanken, der andere die Form, der eine den erſten, der andere den zweiten Vers. Sie betrachteten denn auch die ſchnell wachſende Fülle dieſer ſtechenden Diſtichen als ihr gemeinſames Eigentum, und als gemeinſames Manifeſt ihres unlöslichen Bundes ſollten ſie in einheitlicher Form erſcheinen.

Als aber Schiller an den Aufbau des vorhandenen Materiales ging, ſtellte ſich eine ſcheinbar unüberwindliche Schwierigkeit heraus, denn zwiſchen den ſtachligen Dornen der polemiſch-ſatiriſchen Diſtichen waren auch liebliche und gefällige Blumen aufgewachſen. Die ewig poſitive Kraft der ſchöpferiſchen Natur hatte ſich auch beim Kampfe in poetiſchen und philoſophiſchen Verſen von allgemeiner Gültigkeit Luft gemacht. Es ſchien unmöglich, die verſchiedenartigen Gebilde in eine einheitliche Form zuſammenzuſchließen. Man entſchloß ſich zur Auflöſung und Zerſtückelung. Aber Goethe bedauerte es tief, daß ihr ſchönes Karten- und Luftgebäude ſo zerſtört, zerriſſen, zerſtrichen und zerſtreut werde. Da fand Schiller nach nochmaliger Überlegung „die natürlichſte Auskunft von der Welt": die unſchuldigen, das heißt die rein poetiſchen und philoſophiſchen Xenien ſollten von den luſtig-polemiſchen abgeſondert und ihnen in einer beſonderen Gruppe vorangeſtellt werden. Goethe ſtimmte freudig zu, und nun ſetzte Schiller zwei Gruppen zuſammen: 103 tabulae votivae und 414 Xenien. So erſchienen ſie denn, beide als gemeinſames Eigentum von Goethe und Schiller bezeichnet, in dem Muſenalmanach auf das Jahr 1797, der den Namen Xenien-

Almanach führt. Goethe und Schiller hatten ursprünglich die Absicht, jeder die Gesamtheit der 414 Xenien, welche schon eine Auslese aus dem allzu hoch angeschwollenen Vorrate war, ohne Sonderung des Eigentums in ihre Werke aufzunehmen. Aber sie verzichteten darauf, weil diese durch Zeit und Gelegenheit so viel bedingten Distichen doch nicht auf allgemeines und dauerndes Verständnis rechnen konnten, und wählten jeder nur eine kleine Zahl von ihnen aus, für deren Verfasser sie sich halten durften. Die übrigen wurden nicht mehr gedruckt. Schiller entschied sich für die zu Gruppen geordneten Distichen, aus denen nun in seinen Gedichtsammlungen „Die Philosophen", „Jeremiade", „Die Flüsse" und „Shakespeares Schatten" wurden.

Aber der ursprüngliche Sinn der Xeniensammlung, daß sie als ein gemeinsames Manifest ihres Bundes erscheinen sollte, und die zusammenhängende Form, welche sie zu einem geschlossenen Kunstwerk machen sollte, lassen es doch geraten erscheinen, ihre ursprüngliche Gestalt wiederherzustellen, ohne das Eigentum Goethes und Schillers zu sondern, was auch garnicht mit Sicherheit geschehen kann. In dieser ursprünglichen Form taten ja auch die Xenien ihre ungeheure Wirkung. Anders liegt es bei den tabulae votivae, die ihrem Sinne und ihrer Form nach keine solche Einheit bildeten, und aus denen das persönliche Eigentum zu einem guten Teil mit Bestimmtheit zu sondern war. Aus der gemeinsamen Sammlung der tabulae votivae nahm Schiller eine Gruppe von eigenen Epigrammen, mischte sie mit alten und neuen und setzte sie so unter der Überschrift „Votivtafeln" in seine Gedichtsammlung von 1800. Die zweite Sammlung von 1803 brachte noch eine Nachlese dazu aus den Horen 1795 und den Musenalmanachen von 1796—98. Nimmt man zu diesen allen noch die an den gleichen Orten zerstreuten Epigrammdichtungen hinzu und ergänzt sie durch ein handschriftlich überkommenes Epigramm, das nicht in antiker Form gehalten ist („An die Frommen"), so ist die von Schiller angelegte

Sammlung zur Vollständigkeit erweitert. Übrig bleiben die tabulae votivae, die Goethe und Schiller nicht als Sondereigentum für sich in Anspruch nahmen.

In den Votivtafeln und Epigrammen hat Schiller niedergelegt, was ihm der Bund von Philosophie und Erfahrung an Lebensweisheit und Erkenntnis brachte. Von seinem Einverständnis mit Goethe zeugen die Distichen, in denen er die heilige Natur verherrlicht (Der philosophische Egoist. Ilias. Menschliches Wissen. Der Genius. Genialität. Der Naturkreis.) und diejenigen, in denen er die Erfahrung als die Grundlage des Lebens proklamiert (Politische Lehre. Die beste Staatsverfassung. An die Gesetzgeber. Würde des Menschen. Das Ehrwürdige). Auch die heilige Sache der Kunst bringt sie zusammen (Die Gunst der Musen. An den Dichter. Der Meister. Dilettant. An die Muse. Quelle der Verjüngung. Tonkunst) und die gleiche Auffassung der Antike (Die Antike an den nordischen Wanderer. Der griechische Genius). Denn Natur und Kunst stehen in vertrautestem Bunde (Der Genius. Genialität). Ihre Wesensgleichheit ist die Fülle in der Einheit. Das ewig eine Licht bricht sich in der Farbenfülle der Erscheinungen (Licht und Farbe). Die Schönheit wandelt das ewige Gesetz in tausendfach neue Gestalten (Die Mannigfaltigkeit). Alle Gegensätzlichkeit, in der Schillers Geist sich bewegte, löste sich ihm nun in eine idealische Einheit auf. Eintracht der Kräfte ist die Bedingung aller Kultur (Der philosophische Egoist. Deutsche Treue. Pflicht für jeden. Der Vater). Die Einheit ist in dem Spieltrieb des „spielenden Knaben", in dem Bunde von Demut und Kraft bei den „Johannitern" (Die zwei Tugendwege. Güte und Größe.), in dem Bunde des Genius mit der Natur (Kolumbus), in der Anmut des Weibes (Macht des Weibes. Tugend des Weibes. Weibliches Urteil. Forum des Weibes. Das weibliche Ideal).

In diesen Gedichten werden die Gedanken der Philosophie von einem Eindrucke des Lebens erweckt oder bestätigt und so für die Anschauung gestaltet. Auch die Gedanken der philosophischen Dichtungen werden hier noch einmal in die knappe Form des Epigramms gegossen (Die Götter Griechenlands: Die drei Alter der Natur. Das Ideal und das Leben: Die idealische Freiheit. Der Spaziergang: Das Tor).

Mit Ausnahme einer Fabel: Der Fuchs und der Kranich, die sich polemisch gegen den Aufklärer Friedrich Nikolai richtete, und des Epigramms: Das Geschenk, das sich auf eine Weinsendung des Koadjutors Dalberg bezog, bewegen sich die Votivtafeln und Epigramme ohne spezielle Beziehungen auf den Höhen der reinen Poesie und Philosophie. Der Kampf Goethes und Schillers gegen ihre Zeit wurde in den Xenien ausgefochten. Aber auch hier bricht die positive Natur der Schöpfer immer hervor. Selbst die bedingtesten Distichen gehen noch über ihre spezielle Beziehung hinaus und erheben sich zu allgemeinerer Bedeutung, und eine Fülle lieblicher und gefälliger Verse verbindet noch die stachligen Gruppen, aus denen Schiller den Bau der Xenien errichtete.

Die Grundidee, welche diesen Bau zusammenhält, ist die, daß die Xenien eine Fahrt zur Leipziger Buchhändlermesse machen, wo sie fürchterliche Musterung halten, dann zum Tierkreise des Himmels emporschwärmen, die Gaue des Deutschen Reiches durchwandern und endlich in die Unterwelt hinabsteigen, wo sie die Schatten der großen Toten beschwören. Diese Wanderung vom Himmel durch die Welt zur Hölle bot die reichste Gelegenheit, alle Erscheinungen des geistigen Lebens zu beleuchten.

„Einige steigen als leuchtende Kugeln, und andere zünden,
Manche auch werfen wir nur spielend, das Aug' zu erfreun."

Die metrische Form dieser Distichen ist gewiß infolge ihres raschen Entstehens und ephemeren Zweckes weit sorgloser behandelt als in den Votivtafeln und sonstigen Epi-

grammen. Aber ihre scharfe Pointierung konnte die Wirkung nicht verfehlen.

Die Musterung auf der Messe beginnt sofort mit einigen Hauptgegnern aufzuräumen: Kotzebue, dessen platter Naturalismus dem hohen Stil der klassischen Kunst entgegenstand (9, 271). Nikolai, dessen platte Aufklärung den Schwung des neuen Geistes lähmen wollte (10). Friedrich Stollberg, der, ein frömmelnder Christ, das schöne Griechentum der Weimaraner als Heidentum bekämpfte (15 bis 17, 26, 47—52.) Manso, ein Breslauer Gymnasialdirektor, der mit seinen wielandisierenden Schriften und Gedichten ein Typus der Mittelmäßigkeit auf dem deutschen Parnasse war (33—42, 88 f.), Reichardt, ein Musiker und Publizist, der den Kulturtendenzen der Weimaraner entgegen die französischen Revolutionsideen nach Deutschland verpflanzen wollte (47—52), Friedrich Schlegel, der sich mit jugendlich genialer Neuerungssucht an Schillers Dichtungen die Sporen der Kritik erwarb und in seinen philosophisch-historischen und kritischen Schriften eine Liebe zum Paradoxen entfaltete, die dem nach Klarheit strebenden Geiste Schillers zuwider war (47—52), Professor Jakob in Halle und seine Genossen, welche die Kantische Philosophie in geistloser Verwässerung verbreiteten (53—63).

Daneben treffen gelegentliche Pfeile: Lavaters zweideutiges Prophetentum (20 f., 278), den Versuch des Matthias Klaudius, die Mystik von St. Martin einzuführen (18), Racknitz' Darstellung und Geschichte des Geschmacks (27, 28), Christian Stollbergs Dramen (23), Hermes' Romane (24, 25), Schlichtegrolls Nekrolog (44), Dyks Bibliothek der schönen Wissenschaften in Leipzig, in der Goethes und Schillers Dichtungen mit untauglichen Maßstäben gemessen wurden (45, 46), und die marktschreierische Philosophie Ernst Platners in Leipzig (44—46).

Nach dieser Musterung steigen die Xenien zum literarischen Zodiakus des Himmels auf und müssen nun zwischen all den gefährlichen Tieren hindurch (68—86). Gemeint

sind: Jakobs, ein Hauptmitarbeiter der Dyckschen Zeitschrift (69), der Philosoph Jakob (70), Beckers Reichsanzeiger in Gotha, der die Größe der neuen Dichtung nicht zu würdigen wußte (71), die Stollbergs (72), Nikolai (73), Ramler in Berlin, der sich an den Gedichten der deutschen Lyriker vergriff (74), J. H. Voß, der über die Reinheit der Metrik wachte (75). Wieland aber, der Graziendichter, wird mit einer Verbeugung begrüßt (76). Dann regnen wieder die Pfeile auf Schlichtegroll (77), die Oberdeutsche Literaturzeitung in Salzburg (78), Reichardt in Giebichenstein (80), die Neue Deutsche Monatschrift von Gentz (81), den Redakteur der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung Schütz (82), die Leipziger Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und die Gothaischen Gelehrten Anzeigen (83), Nikolai (84), Eschenburg in Braunschweig, der den deutschen Dichtern den Weg zum Parnasse zeigen zu können meinte (85), und Adelung in Dresden, den Reinerhalter der deutschen Sprache (86).

Dann steigen die Xenien wieder vom Himmel auf die Erde hinab, vorbei an Kampe dem Puristen (87), Jakobs und Manso (88 89), und nun beginnen sie die Suche nach dem Deutschen Reich, das es doch nicht gibt, weil der deutsche Nationalcharakter nicht zur nationalen Bildung, sondern zu kosmopolitischer Humanität geschaffen ist (95, 96). Die Wanderung an den deutschen Flüssen entlang (97—113) läßt die Eigentümlichkeiten der deutschen Stämme in scharfem Lichte hervortreten. Diese Xenien sind von Schiller gefertigt.

Nach Leipzig zurückgekehrt, setzen die Xenien ihre Musterung fort, und nun erst beginnt die eigentliche Abrechnung mit den ärgsten Widersachern: Friedrich Stollberg (116 bis 118, 125, 279), Nikolai (142—144, 184—206), der in seiner „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz" mit falscher Berufung auf Lessing und lediglich vom Standpunkte des gesunden Menschenverstandes aus der neuen Kunst und Wissenschaft, Kant und

Fichte und Schiller, den Krieg erklärt hatte, Reichardt und seinen Genossen (145—147, 208—236), die mit ihren Revolutionstendenzen jede ruhige Bildung zurückdrängten. Goethe setzte sich hier mit seinen naturwissenschaftlichen Gegnern, den Vulkanisten und Newtonianern (161—176), sowie mit der neuen Naturphilosophie Schellings auseinander (181—183). Hier findet auch die große Revue über die deutschen Zeitschriften und Almanache statt, in denen sich die Mittelmäßigkeit der Produktion und die Verständnislosigkeit der Kritik gegenüber den großen Schöpfungen der klassischen Kunst am breitesten machte: Schmidts von Werneuchen Kalender der Musen und Grazien (246), J. G. Jakobis Taschenbuch (247), Vossens Musenalmanach (248), Bibras Journal von und für Deutschland (250), Reichardts Deutschland (251), Reichsanzeiger (252), Jakobs Annalen der Philosophie (253), Nikolais Allgemeine Deutsche Bibliothek (254), Meyers Archiv der Zeit (255), Gentz' Deutsche Monatschrift (256), Hennings Genius der Zeit (257), Ewalds Urania (258), Wielands Merkur (259), Archenholtz' Minerva (261), Bertuchs Journal des Luxus und der Moden (262). Auch die Ablehnung, welche Schillers Almanach von 1796 erfuhr, weil er neben Schillers Idealen auch Goethes venezianische Epigramme brachte, und welche die Horen erfuhren, weil sie dem Publikum teils zu ernst und teils zu verwegen waren, wird hier gegeißelt (249, 260), Friedrich Schlegel tritt mit seinen paradoxen Urteilen und Sätzen aus seinem Werke „Die Griechen und Römer" persönlich auf (301—308, 320 bis 331). In den Jeremiaden aus dem Reichsanzeiger (309 bis 318) verspottet Schiller die ewig rückständigen Geister, die ohne Verständnis für die lebendige Gegenwart immer nach der guten alten Zeit rufen.

Außer diesen Gruppen werden hier gelegentlich getroffen: der Dichter und Ästhetiker Ramdohr (119), der Philosoph Heydenreich (122 f.), Manso (128), Becker (132, 276), Karstens allegorische Bilder (135), Eschenburg (139),

Adelung und Kampe (141, 151 f.), der Archäologe Böttiger (154 f.), Fr. A. Wolf (264), Vielschreiber wie Chr. Meiners und Leonhard Meister (265 f.), Jenisch der Dichter der Borussias (268 f., 295), Kotzebue (271), die Dichterin Friederike Brun (273), der Dichter Salzmann (148, 282) und solche, die mit unästhetischem Maßstab an Goethes Märchen und Schillers Geisterseher gingen (137, 138), akademische Preisfragen (287, 294), Rückständigkeiten der Göttinger Universität (289), Lavater (278), Platners l'homme machine (285), der dänische Schriftsteller Baggesen (275), Spaldings Bestimmung des Menschen (293), Jakob (296 f.). Aber die Luise von J. H. Voß wird als eine echte Nachahmung der Antike den Reimern und Schmierern entgegengestellt, die an Vossens Musenalmanach mitarbeiteten (129—131).

Der letzte Teil der Xenienreise ist ihre Wanderung durch die Unterwelt (332—414), wo sie mit den Schatten der Toten Zwiesprache halten. Da treten die gescheiterten Revolutionäre und Reformer auf, wie Georg Forster (336 f., 347—349), Louis Philipp von Orleans (350), Joseph II. (351). Sulzer, Haller und Moses Mendelssohn werden freundlich begrüßt (352—354). Bürger grollt noch immer wegen Schillers Rezension (345). Wieland und Gleim kommen mit glimpflichem Vorwurf davon (360—362, 343—344). Aber Johann Elias Schlegel erhält auf die Frage nach seinen Neffen August Wilhelm und Friedrich scharfe Antwort (341 bis 342), und die alten Widersacher: Nikolai (355), Friedrich Stollberg (357) und Ramler (358 f.) werden wiederum, nebst unbedeutenden Romanschreibern wie Kramer und Meißner (363), mit giftigen Pfeilen bedacht. Die Homer-Hypothese von Fr. A. Wolf gibt die Veranlassung zu der Rhapsodenszene, die von Schiller stammt (366—370), und Schiller ist es, der die alten Philosophen nach einem allgültigen Satze fragt, worum sich der philosophische Streit in der Jenaer Zeitung drehte (371—389). Da antworten: Aristoteles (372), Descartes (374), Spinoza (376), Ber-

keley (377), Leibnitz (378), Kant (379), Fichte (380), Reinhold (381), K. E. Schmid (383), Hume (385), Pufendorf (387) und wieder Kant (389). Sie alle können den Frager nicht befriedigen. Aber ragend unter den Schatten wandelt Leſſing (338—340, 356, 394). Ihm ſpielen die lebenden Geiſter übel mit. Seine vergeſſene Dramaturgie heraufzuholen, ſtiegen die Xenien in die Unterwelt hinab. Und nun endlich tritt Shakeſpeare hervor und muß erfahren, daß auf der deutſchen Bühne nicht der hohe Stil der Tragödie herrſcht, den die Griechen und er ſelbſt geſchaffen haben, ſondern die erbärmliche Alltagsnatur der Kotzebue und Schröder und Iffland. In dieſem Zwiegeſpräche mit Shakeſpeares Schatten (399—412) hat Schiller den von Spott und Satire errichteten Xenienbau mit einem pathetiſch erhabenen Schluß verſehen. Ein raſcher Sprung bringt die Xenien dann wieder an die Oberwelt, und nachdem noch ein letzter Feind: der Wiener Dichter Haſchka (der Verfaſſer von „Gott erhalte Franz den Kaiſer") erlegt iſt (413), enden ſie mit der Aufforderung zum Kampfe ihr grauſames Spiel (414).

Der Kampf blieb denn auch nicht aus. Der Xenienalmanach bewirkte eine ſo gewaltige Erregung der Geiſter, wie ſie Goethe und Schiller ſelbſt kaum erwartet hatten. Aber die Antworten von Nikolai, Reichardt, Manſo, Gleim und Klaudius waren doch allzu grob und geiſtlos, als daß ſie das verbündete Paar hätten verwunden können. Nur Friedrich Schlegels Züchtigung hatte ernſtere Folgen. Seine Kritik des Almanachs und der Horen führte zum völligen Bruche zwiſchen Schiller und den Brüdern Schlegel, und die romantiſche Schule wurde die Brutſtätte des Schiller-Haſſes, der immer von neuem im 19. Jahrhundert aufloderte.

Da aber Goethe feſt an der Seite des Freundes ſtand, konnte ihm auch von dieſer Seite keine Gefahr mehr kommen. Die Sieger verzichteten denn auch auf eine Fortſetzung des Kampfes. Nach dem tollen Wageſtück mit den Xenien

wollten sie sich bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und ihre proteische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln. Nachdem das Gewitter die Luft gereinigt hatte, kehrten sie zu positiver Wirksamkeit zurück.

Goethe näherte sich mit seinen Balladen der Schillerschen Ideendichtung, und Schiller bewies mit seinen Liedern die Erweiterung seiner Natur, die ihm durch Goethe kam und ihn Goethe nahe brachte. Schon im Oktober 1795 hatte er auf eine Anregung Wilhelm von Humboldts hin ein lyrisches Gedicht „in griechischem Silbenmaß": „Der Abend" verfaßt, das so den Übergang von den Gedichten in antiker Form zu den lyrischen Liedern bilden konnte.

„Die Begegnung", die in den Horen 1797 erschien, aber schon früher entstanden war, ist ein Bruchstück aus einer romantischen Erzählung in Stanzen, die Schiller plante, aber nicht vollendete. Der charakteristische Wechsel der Reimstellung in der letzten Strophe ist eins von den stilistischen Kunstmitteln, mit denen Schiller auch in seiner reinen Lyrik arbeitete.

„Das Mädchen aus der Fremde", das im Sommer 1796 entstand, zeigt, wie Schiller auch in der einfachen Liedform nicht bei der Gestaltung eines Erlebnisses, einer Stimmung, eines Eindrucks stehen bleiben konnte, sondern zu einer allgemeinen Idee aufsteigen mußte. Das Symbol von der beseligenden Wirkung der Poesie machte dieses Gedicht geeignet, gleich einem Motto am Anfang seiner Gedichtsammlung zu stehen. Sein leichter und inniger Ton ist auf die Wirkung von Goethes lyrischer Natur zurückzuführen.

Die „Dithyrambe" (im Almanach für 1797: „Der Besuch") wurde aus Distichen zusammengesetzt, die Schiller zum Dank für eine Weinsendung des Koadjutors Dalberg verfaßt hatte. Durch ihre streng gebaute Form und die klassische Mythologie in ihr steht sie den Gedichten in antiker Form nahe.

Ganz unantik ist das „Reiterlied", das schon vor dem Wallenstein im Almanach für 1798 erschien. Aber weil dieses Lied den Preis des Realisten singt, der sein Leben auf das Glück und das Schicksal baut, weist es wiederum auf Goethe hin. Dem Gegenstande entspricht die freie Bewegung der sangbaren Rhythmik. Aber die zwei umrahmenden Strophen stellen auch hier die Geschlossenheit der formalen Komposition her.

Auch „Nadowessiers Totenlied" (ursprünglich „Nadowessische Totenklage"), das im Sommer 1797 aus Carvers Travels through the interior parts of North-America (1766/68) geschöpft wurde, ist mit seiner echt realistischen Darstellung der wilden Völkernatur ein neuer Beweis, wie Schiller unter Goethes Einfluß den Kreis der poetischen Gegenstände über die Natur und über seine eigene Natur hinaus erweiterte.

Aber die beiden lyrischen Gedichte: „Das Geheimnis" und „An Emma" aus dem Sommer 1797 gestalten nicht wie Goethes Liebeslieder ein wirkliches Erlebnis und erheben sich zu philosophischer Betrachtung, wo Goethe nur Empfindung hatte.

„Des Mädchens Klage", das nach altenglischen Vorbildern 1798 entstand, ist das lyrische Erzeugnis eines Dramatikers, das denn auch gut als lyrische Einlage für Thekla im Wallenstein dienen konnte.

Es fand eine beziehungsvolle Fortsetzung in dem späteren Gedichte: „Thekla eine Geisterstimme", das im Herbste 1802 entstand und auf die im Drama offen gelassene Frage nach Theklas letztem Schicksal Antwort gibt, ein Gegenstück in dem Gedichte: „Der Jüngling am Bache", das wiederum wie des Mädchens Klage mit seinem epischen Eingang, der dem lyrischen Erguß vorausgeht, eine charakteristische Verschiedenheit von Goethes unmittelbar sich ergießender Lyrik zeigt. Aber der einfache und rührende Ausdruck der Sehnsucht in diesem Gedichte und sein lyrischer Rhythmus zeigt doch wieder die Annäherung an Goethe.

Es wurde im Frühling 1803 als Einlage für das Luſtſpiel „Der Paraſit" gebraucht.

Das lyriſche Gedicht eines Dramatikers iſt auch der Monolog: „Die Erwartung" aus dem Jahre 1799, in dem Schiller, anders wie Goethe, mit bewußteſter Anwendung metriſch-rhythmiſcher Charakteriſtik arbeitet. Jede Strophe drückt die lebhafte Erwartung in einem daktyliſchen Rhythmus aus, der ſich in Trochäen auflöſt, wenn die Enttäuſchung eintritt, worauf der folgende Zuſtand ruhiger Betrachtung in breiteren Jamben verſinnlicht wird. Als ſchließlich in der letzten Strophe die erwartete Geliebte wirklich naht, da gehen auch die Trochäen in Daktylen über.

In einfach lyriſchem Rhythmus iſt die „Sehnſucht" aus dem Frühjahr 1802 und „Der Pilgrim" aus dem Frühjahr 1803 gehalten. Aber die ſymboliſche Erweiterung des lyriſchen Erlebniſſes zu dem Gedanken des unüberbrückbaren Gegenſatzes von Ideal und Leben rückt doch wieder ſolche Gedichte bei aller formalen Annäherung von Goethes Lyrik ab.

Auch das „Berglied", das um die Wende von 1803 neben dem Tell entſtand, macht die groß geſchaute Natur zum Symbole einer Idee. Der Wechſel von männlichem und weiblichem Reim in den Refrains der Strophen gibt dem Gedichte die architektoniſche Gliederung, die Schillers Lyrik ſo eigentümlich iſt.

Das „Schützenlied" aus dem Tell iſt Schillers lyriſchſtes Gedicht und darum auch allein von all ſeinen Liedern zum Volkslied geworden. Es iſt der äußerſte Pol, den er in naiver Dichtung erreichen konnte, den er in ſeiner Annäherung an Goethe erreichen konnte.

In freundſchaftlichem Wettkampf mit Goethe entſtanden Schillers „Geſellige Lieder". Sie waren für das Mittwochs-Kränzchen beſtimmt, das ſeit Oktober 1801 bei Goethe abgehalten wurde, oder doch durch dieſes Kränzchen angeregt. Die Pflege geiſtreicher Geſelligkeit, in der Schillers

ästhetische Briefe den Staat des schönen Scheines verwirklicht sahen, war der Zweck dieser Zusammenkünfte, bei denen natürlich der Gesang nicht fehlen durfte. Aber Schiller sah, daß die Lieder der Deutschen, welche man in fröhlichen Zirkeln singen hört, fast alle in den platten Ton der Freimaurerlieder einschlagen, weil das Leben keinen Stoff zur Poesie gab. Darum wollte er mit seinen Liedern dem geselligschaftlichen Gesang einen höheren Text unterlegen, wobei er freilich selbst erleben mußte, daß die Verfertigung solcher Lieder eine erstaunliche Klippe für die Poesie ist, weil sich die Prosa des wirklichen Lebens bleischwer an die Phantasie hängt.

Diese Lieder sind in Form und Inhalt durch diesen Zweck bedingt. Sie sind dem Genusse des Augenblickes geweiht, und darum preisen sie den Augenblick und den Genuß des Lebens. Aber sie wollen dem Augenblicke Dauer verleihen, indem sie ihn zur Betrachtung erheben, sie rechtfertigen den Genuß der Gegenwart, nach der Art des Dramatikers, durch den Gedanken der irdischen Vergänglichkeit, sie geben den Gegenständen des Genusses, dem Tranke etwa, eine symbolische Bedeutung, sie knüpfen den Augenblick an die Vergangenheit an.

So tut es gleich das erste dieser Lieder: „Die vier Weltalter" (Anfang 1802), ursprünglich „Der Sänger" geheißen. Es preist eben den Gesang, der in den flüchtig verrauschenden Schall des Augenblicks ein Bild des unendlichen All eindrückt, und es erfüllt selbst diese Aufgabe, indem es den schönen Verein von Liebe und Gesang aus dem Sange der Weltgeschichte entwickelt.

Auf die Geschichte lenkt auch das Lied den Blick, das „Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reiste", am 22. Februar 1802 in dem freundschaftlichen Zirkel gesungen wurde.

„Die Gunst des Augenblicks" preist im Geiste des Realismus den Augenblick als den mächtigsten Herrscher in der ewigen Flucht der Erscheinungen. Denn das Glück

fällt aus den Wolken, und jede schöne Gabe ist ein Werk des Augenblickes.

Das Lied „An die Freunde", das in der zweiten Hälfte seiner Strophen für den Chorgesang bestimmt war, stellt der Vergangenheit und der Größe anderer Nationen das Recht und den Wert des deutschen Nordens entgegen, der in seiner Kunst die Welt und die Ewigkeit besitzt.

Mit dem gleichen Gedanken symbolisiert das „Punschlied. Im Norden zu singen" den zusammengesetzten Trank zu einem Bilde menschlicher Kunst, während ihn das erste „Punschlied" zum Bilde des Lebens deutet. So wird der Gegenstand des Genusses zum Sinnbild und Zeichen einer Idee, und der Eindruck wird zum Gesetz erhoben.

Das weitaus bedeutendste dieser geselligen Lieder ist „Das Siegesfest" aus dem Frühling 1803. Um aus der Prosa des Lebens ganz herauszukommen, wählte er sich für dieses Lied den poetischen Boden der homerischen Zeit und ließ die alten Heldengestalten der Ilias darin auftreten. Ihr wechselvolles Schicksal, in dem die irdische Vergänglichkeit erscheint, soll zum Genusse der Gegenwart einladen. Der Form dieses Liedes nach ist der erste Teil einer jeden Strophe für den Chor bestimmt, während der vierzeilige Refrain von einer Solostimme vorgetragen werden soll, deren Vortrag rings um den Tisch herumgeht.

Die Rhythmen dieser geselligen Lieder aber kamen der musikalischen Komposition nicht sehr entgegen. Man vergleiche mit ihnen nur die geselligen Lieder von Goethe. Die ganze Verschiedenheit der Dichter kommt hier zum klarsten Ausdruck. In Form und Rhythmik schließen sich Goethes gesellige Lieder, die für den gleichen Zweck bestimmt waren, gern an Volks- und Studentenlieder an. Er belastet nicht die leicht beschwingten Gesänge mit philosophischen Gewichten. Denn der Genuß des Augenblickes bedarf nach ihm keiner gedanklichen Rechtfertigung, sondern

hat sein Recht in sich selbst. Diese geselligen Lieder Goethes sind wahre Gelegenheitsdichtungen und spielen auch gern auf persönliche Verhältnisse und Beziehungen der Mitglieder an. Sie singen von den Mächten, die den Verein zusammenhalten: von Wein und Liebe. Nur manchmal nähern sich Goethes Lieder auch der Schillerschen Art (Dauer im Wechsel, Weltseele).

Auch in der Balladendichtung endlich entfalteten Goethe und Schiller eine gemeinsame Wirksamkeit mit gleichem Ziele. Sie wollten diese Gattung, die zum komischen Bänkelsang gesunken war, mit tieferem Gehalte in einer höheren Kunstform erfüllen. Herders Volkslieder hatten die echten Balladen der Völker erweckt, und Bürger hatte ihnen schon eine kunstmäßigere Form und tiefere Ideen zu geben versucht. So waren die beiden Wege gewiesen, auf denen Goethe und Schiller weiterschreiten konnten.

Schon vor dem Balladenjahr (1797) hatte Goethe aus dem Geiste der volkstümlichen Dichtung heraus Balladen geschaffen, in denen das ursprüngliche Wesen dieser Gattung erschien. Dieses Wesen ist: elementar, naiv, mystisch. In der alten Ballade klang die dämonische Natur mit dem menschlichen Gemüte zusammen. Ihr Reich war die Sage und Mythologie, und ihre Stimmung war Dämmer und Dunkel. Ihre Form war sprunghaft, wie alle Volksdichtung, und war aus dem Geiste der Musik geboren. Solche Balladen waren Goethes „Erlkönig" und „Fischer".

Auch Schiller hatte schon in seiner Jugend einen balladesken Versuch wie „Die Kindsmörderin" gemacht. Den Übergang von der Philosophie zur Dichtung vollzog er auch mit epischen Gedichten. Im Sommer 1795 nämlich entstanden die beiden Verserzählungen: „Pegasus im Joche" und „Das verschleierte Bild zu Sais". Das erste Gedicht ist ganz in der freien, ungezügelten Form der Wielandschen Verserzählungen gehalten, und diese Form ist gleichsam das Symbol für die dargestellte Idee, die das Ergebnis der philosophischen Periode ist: daß die Poesie

keinen praktischen Zwecken unterworfen sein darf, sondern nur in Freiheit sich aufzuschwingen vermag. Das zweite Gedicht gibt in der strengeren Form des fünffüßigen Jambus dem strengeren Gedanken Ausdruck: daß dem höchsten Pflichtgesetze selbst der Trieb nach Wahrheit unterzuordnen sei.

Es sind also Ideen, welche in diesen Erzählungen Gestalt gewannen, und so haben sie die Balladen vorbereitet. Denn das ist der eigentümliche Charakter der Schillerschen Ballade, der nur etwa in einer Ballade wie dem Bürgerschen „Lied vom braven Mann" vorgebildet erscheint: daß sie diese ganz naive Gattung zur Darstellung von Ideen macht. Dieser Idealisierung entspricht die kunstmäßige Form, welche den volkstümlichen Charakter der Gattung vollends aufhebt. Dadurch unterscheiden sich die Balladen Goethes, soweit sie vor und nach dem Balladenjahre lagen, von den Balladen Schillers.

Aber in diesem Jahre näherten sie sich einander. Wenn Schiller dem Einflusse Goethes mehr Gegenständlichkeit und Fülle in seinen Balladen verdankte, so zeigen Goethes Balladen, wie etwa „Der Gott und die Bajadere" und „Die Braut von Korinth", in der ihnen zu Grund gelegten Idee den Einfluß Schillers, ja, die Idee ist bei Goethe fast strenger herausgearbeitet als bei Schiller.

Die gemeinsamen Untersuchungen Goethes und Schillers über das Wesen und die Gesetze der poetischen Formen, die in dem Aufsatz über epische und dramatische Dichtung niedergelegt wurden, sollten in der Balladendichtung ihre praktische Anwendung finden. Sie trafen sich auf diesem Felde, das zwischen der epischen und dramatischen Dichtung in der Mitte liegt. Aber Schiller konnte auch hier den Dramatiker nicht verleugnen. Seine Balladen nähern sich mehr der dramatischen als der epischen Form, während Goethe seine epische Natur auch in den Balladen bewährte. Schillers Balladen sind also durch ihre kunstmäßige Form, ihre Symbolik und ihre Dramatik charakterisiert.

Schon die Wahl der Stoffe unterscheidet sie von Goethes Balladen, die aus volkstümlichen und sagenhaften Überlieferungen geschöpft wurden. Schiller entnahm seine Stoffe der griechischen Mythologie oder der Geschichte. Er vermied die mystische Dämmerung und die elementare Naturstimmung. Er mußte sich im Lichte des Bewußtseins bewegen und moralisch handelnde, freie Menschen darstellen. Mit einigen Stoffen wurde er von Goethe bekannt gemacht. Goethe trat ihm die griechische Sage von den „Kranichen des Ibykus" ab, die er ursprünglich selbst gestalten wollte. Er machte ihn auf die Sage von „Hero und Leander" aufmerksam, die in dem antiken Romane des Musäus überliefert ist. Er erzählte ihm von dem „Taucher", Nikolaus Pesce, dessen Künste in vielen Erzählungen des 14. bis 17. Jahrhunderts berichtet wurden. Aus der griechischen Welt entnahm Schiller die „Kassandra", „Die Bürgschaft", die er in Hygins Fabelsammlung fand, und die von Herodot überlieferte Sage: „Der Ring des Polykrates". „Ritter Toggenburg" ist die selbständige Umbildung einer verbreiteten Legende. „Der Alpenjäger", der sich Goethes Balladen am meisten nähert, ist den Briefen über ein schweizerisches Hirtenland von Bonstetten entnommen. Aus geschichtlichen Quellen stammt „Der Handschuh" (Saintfoix, Essais historiques sur Paris), „Der Kampf mit dem Drachen", (Vertot, Histoire des chevaliers de l'ordre de Malte) „Der Gang nach dem Eisenhammer" (Rétif de la Bretonne, Contemporains) und „Der Graf von Habsburg" (Tschudi, Chronicon Helveticum).

Aber gleich die strenge Konzentrierung des gefundenen Stoffes zeigt den Dichter in dramatischer Tätigkeit. Balladen wie „Der Ring des Polykrates", „Hero und Leander", „Der Kampf mit dem Drachen" ziehen eine ausgedehnte Handlung in ein möglichst geringes Maß von Zeit und Raum zusammen.

Aus der Abhandlung über epische und dramatische Dich-

tung passen die Merkmale der dramatischen Form besser auf Schillers Balladen. Wurde dort der fundamentale Unterschied festgesetzt: daß die dramatische Form die Gegenwart, die epische Form Vergangenheit sei, so fand Schiller selbst doch eine Annäherung nötig, weil die Idee auch im Epos sinnlicher Vergegenwärtigung bedürfe. So wendet er in seinen Balladen mit Vorliebe die Form eines Monologes (Kassandra, Hero und Leander), des Dialoges (Ring des Polykrates u. a.), der dramatischen Erzählung (Taucher, Kampf mit dem Drachen, Graf von Habsburg) an. Die epische Erzählung ist oft nur der erklärende Eingang in die dramatische Szene oder die Verbindung von solchen (Hero und Leander, Kassandra). Selbst die epische Schilderung gibt nicht den zeitlichen Ablauf der Handlung, sondern den gegenwärtigen Augenblick wieder (Die Kraniche des Ibykus, Taucher).

Jene Abhandlung sprach dem epischen Gedichte die Darstellung der außer sich wirkenden und tätigen Menschen zu, dessen Unternehmungen eine sinnliche Breite fordern, während die Tragödie den nach innen geführten und leidenden Menschen darstellt und daher nur weniges Raumes bedarf. Die Balladen Schillers sind unter diesem Gesichtspunkte nur scheinbar episch. Wenn er etwa im Gang nach dem Eisenhammer oder in der Bürgschaft diese sinnliche Breite der Handlung entfaltet, so hält doch die Darstellung nur einige prägnante Augenblicke, dramatischen Akten vergleichbar, fest, und die außer sich wirkenden sind in Wahrheit leidende Menschen (Bürgschaft, Ritter Toggenburg).

Dem Epos allein wurden die rückwärts schreitenden Motive zugesprochen. Solche finden sich in Schillers Balladen gar nicht. Von den Motiven, welche den beiden Gattungen gemeinsam sind, hat er die retardierenden (etwa die Bitte der Königstochter im Taucher) zu dramatischer Vorwärtstreibung benutzt, die zurückgreifenden (wie die Erzählung im Grafen von Habsburg) ganz dramatisch gestaltet,

die vorgreifenden (wie den Schluß vom Ring des Polykrates und der Kassandra) nur als Ahnung angedeutet, ohne über die Gegenwart hinauszuführen.

Von den Welten, welche nach jener Abhandlung in beiden Gattungen zur Anschauung gebracht werden sollen, stellt Schiller die physische Welt als ein Dramatiker gern „auf einem Punkte" dar, während der Epiker sich freier in einem größeren Lokal bewegt. Wenn der epische Dichter die entferntere Welt, wozu die ganze Natur gehört, durch Gleichnisse nahebringt, so bedient sich der Dramatiker Schiller solcher Gleichnisse nur sehr sparsam und eigentlich nur in den schildernden Strophen seiner ersten Ballade „Der Taucher".

Die sittliche Welt ist von den Grenzen allgemeiner Menschlichkeit umgeben, ohne gerade, wie Goethe es forderte, in ihrer physiologischen und pathologischen Einfalt dargestellt zu sein. Den Kampf des erhabenen Menschen mit den Gewalten der äußern Natur stellt Der Taucher, Der Handschuh, Die Bürgschaft, Hero und Leander dar, den schwereren Kampf mit der inneren Natur: Der Kampf mit dem Drachen. Der Graf von Habsburg braucht die Demut nicht erst im Kampfe mit sich selbst zu erringen. Der Held im Sang nach dem Eisenhammer ist eine schöne Seele, in der Pflicht und Neigung von Natur zusammenstimmen. Hero erringt sich die Erkenntnis, daß irdisches Glück mit dem freiwilligen Opfer seiner selbst zu zahlen sei, während Polykrates zu einem solchen Opfer vom Schicksal gezwungen wird. Denn der Mensch soll als ein zur Freiheit bestimmtes Wesen nicht von der Gunst des Glückes abhängig sein, sondern sich über das Schicksal erheben.

Aber die Gewalt des Schicksals, die in allen Balladen Schillers hervortritt, hat auch eine sittliche Bedeutung. „Die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale", die der epischen wie der dramatischen Gattung zugesprochen wurde, erhielt in Schillers Balladen

eine ganz dramatische Form. Denn der Dramatiker denkt auch das Schicksal als Nemesis. Das unentrinnbare Schicksal, gegen das kein Mensch etwas vermag, ist, wie in Schillers Dramen, die rächende Nemesis: wer die Götter versucht, muß wie der Taucher untergehen. Wer wie der Alpenjäger im Handeln das Maß nicht zu finden weiß, dem tritt die Gottheit selbst entgegen. Irdisches Glück muß bezahlt werden (Ring des Polykrates), vergängliche Liebe im Meere der Ewigkeit untergehen (Hero und Leander). Die Erkenntnis des göttlichen Schicksals aber wird mit dem irdischen Glücke bezahlt (Kassandra). Damit das Verbrechen seine Sühne findet, stellt sich Natur und Kunst in den Dienst der rächenden Gottheit (Die Kraniche des Ibykus). Damit die sittliche Tat verherrlicht werde, erscheint die Kunst als das Werkzeug des göttlichen Waltens (Graf von Habsburg). Im Gang nach dem Eisenhammer fügen sich die Umstände wunderbar zur Rettung der Unschuld und Bestrafung des Verbrechens zusammen. Aber das Schicksal ist dem Menschen gnädig verborgen, und wehe, dem ein rächender Gott es enthüllt (Kassandra).

Die philosophischen Ideen Schillers gehen auf solche Weise in symbolische Gestaltung ein. Das oberste Gesetz der epischen wie der dramatischen Dichtung: das Gesetz der Einheit und der Entfaltung wird in diesen Balladen verwirklicht, indem die Idee lebendige Gestalt gewinnt. Wieviel Schillers Phantasie von Goethe und der Antike an Gegenständlichkeit gewonnen hat, das zeigt etwa die höchst lebendige Schilderung des Meeresstrudels im Taucher, die ihm ohne eigene Anschauung mit Hilfe der homerischen Charybde gelang, der wilden Tiere im Handschuh, und vor allem des Eumenidenchores in den Kranichen des Ibykus; das zeigt der anschauliche Realismus des Drachenkampfes wie des Gottesdienstes im Gang nach dem Eisenhammer. Alles, was als ästhetisches Motiv der Darstellung des Gedankens zu dienen hat, wird in der Fülle des Lebens versinnlicht.

Eine höchst kunstmäßige Behandlung der Form waltet in diesen Balladen. Schiller arbeitet nicht mit den Mitteln der volkstümlichen Ballade. Seine Form ist nicht sprunghaft, sondern logisch fortschreitend und gegliedert. Die Rhythmen sind nicht musikalisch, wie in der Volksballade, sondern deklamatorisch. Einmal, im Handschuh, fällt er in die unstrophische und rhythmisch freie Form der Verserzählung zurück. Die stilistischen Ausdrucksmittel seiner philosophischen Lyrik sind hier sehr sparsam, aber mit desto größerer Wirkungskraft angewendet. So in den Kranichen des Ibykus, wenn der große Zug der Völker und des Chores die sonst geübte Teilung der Strophe in sich und die Abgrenzung der Strophen voneinander gleichsam überschwemmt. Oder im Ritter Toggenburg, wenn der Übergang der beiden letzten Strophen ineinander mit dem gleichen Formausdruck, den der Übergang der beiden letzten Strophen in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben" zeigte, das treue Harren des Ritters versinnlicht. (Bis das Fenster klang — Bis die Liebliche sich zeigte . . . . .)

Die Rhythmen sind mit künstlerischem Bewußtsein gewählt und symbolisieren den Gehalt. Die bewegten Rhythmen des Tauchers entsprechen der dargestellten Bewegung. Die zwei männlichen Reimpaare mit dem weiblichen Abgesang geben das Verhältnis des erhabenen Charakters zu dem natürlichen Elemente wieder. Die Rhythmen des Handschuh folgen der tierischen Bewegung. Der Ritter Toggenburg ist in einem gleichmäßig klagenden Rhythmus gehalten. Die Kraniche des Ibykus zeigen den feierlich gehobenen und geregelten Rhythmus, der dieser Ballade zukommt. Im Kampf mit dem Drachen gibt, wie schon Körner erkannte, die Länge der Stanzen, verbunden mit der Kürze der Zeilen, den passenden Rhythmus für den einfach ernsten Gang der Erzählung ab. Zu der Spannung, die in der Bürgschaft durch die Reihe angstvoller Situationen bewirkt wird, trägt der aufhaltende Charakter des dritten männlichen Reimes in jeder Strophe bei.

Hero und Leander zieht in episch fließendem Rhythmus, gleich dem ewig fließenden Strome, dahin. Der durch Daktylen und Anapäste festlich und reich beschwingte Rhythmus im Grafen von Habsburg ist durch die Stimmung dieser Ballade gefordert.

Die Persönlichkeit des Dichters, der als ein Rhapsode diese Balladen singt, tritt nur einmal in dem Anruf zu Beginn von Hero und Leander hervor. Sonst wahrt er die strengste Objektivität. (Der Anfang vom Kampf mit dem Drachen ist, ebenso wie die eine Strophe im Taucher: „Und wärfst du die Krone selber hinein" natürlich anders, und zwar aus der Situation der Ballade selbst zu verstehen.)

Diese Objektivität, deren er sich nun im Gegensatz zu den Dichtungen seiner Jugend befleißigte, sollte in der dramatischen Form ihre Vollendung finden. Die Ballade war die Brücke von der philosophischen Lyrik zum Wallenstein.

Wallenstein

Die Idee zum Wallenstein war dem Dichter schon aus seinen geschichtlichen Studien zu Anfang 1791 aufgetaucht und im Mai 1792 wiedergekehrt. Aber damals konnte er noch nicht an die Ausführung eines so gewaltigen Planes denken. Ein neues Ideal der großen Tragödie stand vor seiner Seele und wollte erst durch die ästhetische Philosophie Klarheit und Form gewinnen. Es kamen in den Jahren des philosophischen Studiums Augenblicke, in denen er den Drang zu dieser Tragödie nur mit heroischer Entsagungskraft zu überwinden vermochte. Im Anfang des Jahres 1794 ging er wieder an den Plan. Aber noch einmal siegte eine andere Idee, welche ihrer einfachen Größe wegen nicht nur leichter zu bewältigen war, sondern auch dem klassischen Stile angemessener schien, der sich in seinem Geiste aus der ästhetischen Erkenntnis herausbildete: die Idee zu den Malteser.

Im März 1796 war er endlich für den Wallenstein entschieden. Denn seine Untersuchung über naive und sentimentalische Dichtung hatte ihn auf den Standpunkt gebracht, von dem er die ungeheure Stoffmasse übersehen konnte. Das Wesen des neuen Stiles sollte darin liegen, daß alle Fülle der Einzelheiten auf die Totalität der Form berechnet werde. Wallenstein schien zu solchem Stile zu zwingen, wenn man ihn als einen echt realistischen Charakter auffaßte, der — nach jener Abhandlung — nur in seiner Ganzheit, aber nie in seinen einzelnen Handlungen interessieren kann.

Seine Ideen über Realismus und Idealismus leiteten ihn nun in der künstlerischen Komposition. Dadurch knüpfte sein erstes Drama wieder unmittelbar an die letzte Abhandlung seiner philosophischen Epoche an. Er hatte in dem naiven und sentimentalischen Dichter, in dem idealistischen und realistischen Menschen sich selbst und Goethe dargestellt. Er fühlte seine eigene Natur nun so erweitert, daß er sich in realistischer Dichtung versuchen wollte. Er glaubte, die Totalität der dichterischen und menschlichen Natur in sich herstellen zu müssen, so wie Goethe es getan hatte. Denn Goethe hatte als ein naiver Dichter sentimentalische Gegenstände dargestellt. Jetzt wollte Schiller als ein sentimentalischer Dichter einen naiven Gegenstand darstellen.

Was er in seiner Abhandlung über den Realismus gesagt hatte, fand er an Wallenstein in höchstem Grade bestätigt: er hat nichts Edles, er erscheint in keinem einzelnen Lebensakte groß; er hat wenig Würde und dergleichen. Aber nichts destoweniger hoffte Schiller auf rein realistischem Wege einen dramatisch großen Charakter in ihm aufzustellen, der ein echtes Lebensprinzip in sich hat. Vordem hatte er, wie in Posa und Karlos, die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht. Hier im Wallenstein wollte er nun durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität entschädigen. Die Aufgabe wurde

dadurch schwerer und interessanter, daß der eigentliche Realismus den Erfolg nötig hat, den der idealische Charakter entbehren kann. Unglücklicherweise aber hat Wallenstein den Erfolg gegen sich, und nun erforderte es Geschicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu erhalten. Seine Unternehmung ist moralisch schlecht, und sie verunglückt physisch. Er ist im einzelnen nie groß, und im ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet alles auf die Wirkung, und diese mißlingt. Er kann sich nicht wie der Idealist in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen und erreicht es nicht.

Ein Realist, der Erfolg hat, wäre vielleicht nach Schillers Ästhetik ein Lustspielcharakter geworden. Es bedurfte noch einer entscheidenden Erkenntnis, damit aus dem scheiternden Realisten ein tragischer Held werde. Er war von einem Charakter ausgegangen und mußte auf die Wichtigkeit der dramatischen Handlung gewiesen werden, woraus die Erkenntnis kam, daß die Schuld an dem Untergange eines solchen Realisten in der Notwendigkeit des ganzen Lebens, in dem Schicksal zu suchen sei.

Ifflands Gastspiel in Weimar und die Bühnenbearbeitung des Egmont, die Schiller auf Goethes Wunsch für dieses Gastspiel besorgte, brachte ihm die Bedingungen des lang vernachlässigten Theaters wieder nahe, was dem Wallenstein zugute kam. Schwere Schläge des Schicksals drückten indessen seine Stimmung nieder. Im April 1796 starb seine jüngste Schwester Nanette, im September der Vater. Aber Charlotte schenkte ihm im Juli den zweiten Sohn.

Im Oktober 1796 begann die eigentliche Arbeit am Wallenstein, und er hoffte sie bis zum Sommer vollenden zu können. Aber jetzt erst zeigten sich die ungeheuren Schwierigkeiten, die der Ausführung entgegenstanden. Nachdem Schiller sich die Klarheit der ästhetischen Erkenntnis erarbeitet hatte, sah er das Ideal vor Augen, alle tragisch-

dramatiſchen Forderungen der Tragödie in Stoff und Form zu erfüllen.

Die Anſprüche, die er nun an ſich und ſein Werk ſtellte, waren ſeit dem Karlos ſehr geſtiegen. Nun aber hatte er den für den tragiſchen Zweck widerſpenſtigſten und ungeſchmeidigſten Stoff vor ſich, zu deſſen Bezwingung gerade ihm alle Mittel zu fehlen ſchienen. In ſeiner abgeſchiedenen, von allem Weltlauf getrennten Lage war ihm die politiſche Welt ein fremder Gegenſtand, und es koſtete ihn unſägliche Kraft und Zeit, die Schranken dieſer zufälligen Lage zu überwinden und ſich die Werkzeuge zu bereiten, mit denen er eine ſolch fremdartige und wilde Maſſe bewegen und eine dürre Staatsaktion in eine menſchliche Handlung umſchaffen konnte.

Es mußte überhaupt erſt feſtgeſtellt werden, ob die Fabel zur Tragödie qualifiziert ſei. Ihre Maſſe widerſtrebte ſchon an ſich den engen Grenzen einer Tragödien-Ökonomie. Das „Proton-Pſeudos" in der Kataſtrophe, wodurch ſie für eine tragiſche Entwicklung ſo ungeſchickt war, ſchien ſchwer überwindbar zu ſein. Das eigentliche Schickſal tut noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu ſeinem Unglück. Die Handlung war im Grunde eine Staatsaktion und hatte in Rückſicht auf den poetiſchen Gebrauch alle Unarten an ſich, die eine politiſche Handlung nur haben kann: ein unſichtbares, abſtraktes Objekt, kleine und viele Mittel, zerſtreute Handlungen, einen furchtſamen Schritt, eine viel zu kalte Zweckmäßigkeit, ohne doch dieſe bis zur Vollendung und dadurch zu einer poetiſchen Größe zu treiben. Denn am Ende mißlingt der Entwurf doch nur durch Ungeſchicklichkeit. Die Baſe, worauf Wallenſtein ſeine Unternehmung gründet, iſt die Armee, mithin für den Dichter eine unendliche Fläche, die er nicht vors Auge und nur mit unſäglicher Kunſt vor die Phantaſie bringen kann. Er kann alſo das Objekt, worauf der Held ruht, nicht zeigen, und ebenſowenig das, wodurch er fällt. Das iſt ebenfalls die Stimmung der Armee,

der Hof, der Kaiser. Auch die Leidenschaften selbst, wodurch er bewegt wird, Rachsucht und Ehrbegierde, sind von der kältesten Gattung. Sein Charakter endlich ist niemals edel und darf es nie sein, und durchaus kann er nur furchtbar und nie eigentlich groß erscheinen, weswegen ihm auch nichts Großes gegenübergestellt werden darf. So war dem Dichter alles abgeschnitten, wodurch er diesem Stoff nach seiner gewohnten Art beikommen konnte.

Aber gerade ein solcher Stoff mußte es sein, an dem er seine dramatische Gestaltungskraft nach ihrem Erwachen betätigen konnte. Hier, wo er nur durch die innere Wahrheit, Notwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit seinen Zweck erreichen konnte, mußte die entscheidende Krise mit seinem poetischen Charakter erfolgen. Von dem Inhalt hatte er nichts zu erwarten, und alles mußte durch eine glückliche Form bewerkstelligt werden. Der Stoff war so sehr außer ihm, daß er ihm kaum eine Neigung abgewinnen konnte, ja, er ließ ihn kalt und gleichgültig, und gerade dadurch sicherte er ihm die Objektivität, die er nun anstrebte, und zog alle Arbeit auf die Formgebung zusammen. Den Hauptcharakter sowie alle Nebencharaktere behandelte er bloß mit der reinen Liebe des Künstlers. Nur an Max und Thekla fesselte ihn die persönliche Neigung.

Zu diesem rein objektiven Verfahren war das weitläufige Studium der Quellen unentbehrlich, denn er mußte die Handlung wie die Charaktere aus ihrer Zeit, ihrem Lokal und dem ganzen Zusammenhang der Begebenheiten schöpfen. Er suchte absichtlich in den Geschichtsquellen, aus denen er schon seine Darstellung des dreißigjährigen Krieges geschöpft hatte, eine Begrenzung, um seine Ideen durch die Umgebung der Umstände streng zu bestimmen und zu verwirklichen. So waren die nächsten Monate von dem Studium der Quellen und dem Kampfe des Künstlers mit dem widerstrebenden Stoffe ausgefüllt. Aber es war ihm nicht möglich, so lange wie er anfangs wollte, die Vorbereitung und den Plan von der Ausführung zu trennen.

Im Dezember 1796 ging er an die Ausführung des ersten Aktes, welcher der größte und schwierigste war. Mit Ende des zweiten Aktes sollte die ganze Exposition gegeben sein. Die drei übrigen waren dann nur als die organische Entwicklung aus diesem Stamme anzusehen.

Der Beginn der Ausführung klärte auch wiederum den Plan und hob seinen Mut zu dem ungeheuren Werke. Auf Humboldts Rat blieb er bei der „lieben Prosa", weil sie diesem Stoffe und der theatralischen Vorstellung am günstigsten erschien. Ein langer Besuch Goethes in Jena unterbrach die Arbeit. Aber der Gedankenaustausch mit Goethe über epische und dramatische Dichtkunst hatte, verbunden mit dem Studium des Sophokles und Shakespeare, für den Wallenstein die bedeutsamsten Folgen. Denn all dies gewann ihm nun die Werkzeuge, mit denen er die Schwierigkeiten des Stoffes überwinden konnte, und jetzt erst ging ihm das Wesen des Stiles auf, den diese Tragödie verlangte.

Aus der Behandlungsart der Tragödie bei den Griechen kam ihm die Erkenntnis: daß der ganze „Cardo rei" in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der neuere Dichter schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, läuft er Gefahr, die innere Wahrheit zu verlieren, in der doch eigentlich alle Poesie liegt. Den Griechen aber kam es darauf an, alles auf dem ewigen Grunde der menschlichen Natur aufzubauen. Es fiel Schiller damals auf, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind. Man kommt, so meinte er, mit solchen Charakteren in der Tragödie viel besser aus, weil sie sich geschwinder exponieren und ihre Züge permanenter und fester sind. Die Wahrheit leidet dadurch nichts, weil sie bloß logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind als bloßen Individuen.

Als Schiller einen Monat später die Poetik des Aristoteles mit Nutzen und Vergnügen las, fand er die Ansichten,

die er sich selbst von der Tragödie gebildet hatte, durch ihn bestätigt. Aristoteles legte das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten, sprach der Poesie eine größere Wahrheit zu als der Geschichte und verlangte allgemeine Charaktere. Eine Überraschung aber war es für Schiller, als er mit A. W. Schlegel den Julius Cäsar durchging, wie Shakespeare das gemeine Volk mit einer so ungemeinen Großheit behandelt. Hier, bei der Darstellung des Volkscharakters, zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstraktum als Individuen im Auge zu haben, und darum fand er ihn hier den Griechen äußerst nahe. Mit einem kühnen Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ein paar Stimmen aus der Masse heraus und läßt sie für das ganze Volk gelten. Man sollte sich eben Klarheit darüber schaffen, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muß. „Das Terrain würde lichter und reiner, das Kleine und Unbedeutende verschwände und für das Große würde Platz." Gerade in der Behandlung der Geschichte schien ihm dieser Punkt von der größten Wichtigkeit.

Dieser Eindruck Shakespeares hielt auch weiterem Studium stand. Als er die Shakespearischen Stücke las, die den Krieg der zwei Rosen behandeln (damals tauchte ihm offenbar schon der Gedanke an eine zyklische Behandlung des Wallenstein auf), war er nach Beendigung Richards III. mit einem wahren Erstaunen erfüllt: die großen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind in dieser erhabensten Tragödie auf eine wahrhaft große Weise geendigt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten. Zu bewundern ist, wie der Dichter dem unbehilflichen Stoffe die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geschickt er das repräsentiert, was sich nicht präsentieren läßt. Schiller meinte die Kunst, Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht dargestellt werden kann. Kein Shakespearisches Stück erinnerte ihn so wie dieses an die griechische Tragödie.

Die Einführung symbolischer Behelfe, die in all dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes vertreten, schien ihm von nun an das beste Mittel zu sein, um durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht zu verschaffen. Würde der Gebrauch des Symbols bestimmt, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge und innerhalb derselben desto wirksamer würde. Ein gewisses Vertrauen hatte Schiller zur Oper: daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte, weil hier die Naturnachahmung wirklich erlassen ist.

Damit scheint der Weg zu dem Stile der Braut von Messina aufgetan.

Dem Wallenstein kam nun zuerst diese neue Erkenntnis zugute. Ihr treibendes Motiv war: daß der große Stil, der das ästhetische Erlebnis der Freiheit erwecken soll, von dem Zwange des Stoffes zu befreien hat und daher in Aufhebung der Naturwirklichkeit und Herstellung einer Kunstwahrheit beruht. Die Wahrheit der Kunst ist innere Notwendigkeit. Eine symbolische Darstellung, welche die zufällige Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in einen Repräsentanten zusammenfaßt, erfüllt das Wesen des großen Stiles, dessen Prinzip die Vereinfachung ist. Ein solcher Darstellungsstil entspricht der Weltanschauung, welche nur das Gesetz der Sattung als das notwendige Wesen der Erscheinungen auffassen kann und zum Gegenstande der Kunst bestimmt. Der Stil der klassischen Kunst mußte also symbolisch sein.

Diese Erkenntnis war es, die ihn nun alle Schwierigkeiten des widerspenstigen Stoffes überwinden ließ. So bedeutete der April 1797 eine neue Stufe im Werdegang der Tragödie. Im Mai bezog der Dichter, sich einen langgehegten Wunsch erfüllend, ein eigenes Gartenhäus-

chen in einer schönen Landschaft, wodurch seine produktive Stimmung sehr gehoben wurde. Unter dem Eindruck des Aristoteles ging er nun daran, nachdem er sich über die Wichtigkeit der Handlung und das Verhältnis von Poesie und Geschichte klar geworden war, die poetische Fabel des Wallenstein in aller Ausführlichkeit niederzuschreiben. Die Arbeit wurde dann durch den Almanach unterbrochen. Als er aber im Oktober zu ihr zurückkehrte, konnte er sagen, daß der Stoff nun wirklich in eine tragische Fabel verwandelt sei. Der Moment der Handlung ist so prägnant, daß alles, was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich, ja in gewissem Sinne notwendig darin liegt, daraus hervorgeht. Die Handlung ist gleich von Anfang an in eine solche Präzipitation und Neigung gebracht, daß sie in stetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt.

Die Betrachtungen über epische und dramatische Dichtung hatten ihm überdies den Wert des retardierenden Motives klar gemacht. Wallenstein aber ist ein retardierender Charakter, und durch kunstmäßige Benutzung dieses Motives überwand er jetzt die anfängliche Schwierigkeit, daß der Charakter zu viel und das Schicksal zu wenig tue. „Da der Hauptcharakter eigentlich retardierend ist, so tun die Umstände eigentlich alles zur Krise, und dies wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen."

Schiller beschäftigte sich in diesen Tagen (Oktober 1797) damit, einen Tragödienstoff zu finden, der von der Art des Ödipus Rex von Sophokles wäre. Denn ein solcher Stoff schien ihm beneidenswerte Vorteile zu besitzen. Im Wallenstein hatte er die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebte, mit dem Aufgebot all seiner Kunst zu bewältigen. Der Ödipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis: alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig sind. Die Exposition

ist hier schon ein Teil der Entwicklung und Fortschritt der Handlung. Freilich: das Orakel hat einen Anteil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist.

Man sieht: wie auch von hier der Weg zur Braut von Messina geht, aber im Wallenstein schon suchte er nicht nur in dem astrologischen Motiv einen Ersatz für das antike Orakel. Er vereinfachte auch die zusammengesetzte Handlung dadurch, daß er die Tragödie in einem Momente einsetzen läßt, als schon der entscheidende Schritt getan ist, der den retardierenden Charakter Wallensteins zu allen folgenden Schritten zwingt.

Damit die Handlung weiter geklärt und vereinfacht werde, mußte die Fülle der zusammenwirkenden Motive ausgebreitet werden. Zunächst war der Grund zu legen, auf dem die dramatische Handlung sich aufbaut. Die Base der Wallensteinschen Unternehmung ist die Armee, und nun gab ihm das Prinzip der Vereinfachung durch Symbolik die Möglichkeit, auch die Masse der Armee dramatisch zu bewältigen. Das geschah in dem Vorspiel „Wallensteins Lager", das schon Anfang Juni fertig war, dann aber für die theatralische Aufführung noch sehr bereichert und ausgestaltet wurde.

Nach der Armee mußte die nähere Umwelt Wallensteins in den Führern der Armee gestaltet werden, und auch hier übte er das Prinzip der vereinfachenden Symbolik.

Da nun die poetischen Personen auf solche Weise symbolische Wesen wurden, die den allgemeinen Charakter der Menschheit darzustellen und auszusprechen hatten, und da der Künstler überhaupt nach Schillers Ästhetik „sich auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit entfernen und daran erinnern soll, daß er es tut", so war damit auch eine symbolische Behandlung der Sprache geboten. Die nach dem Beispiel der Alten durchaus nicht wortkarge, sondern breit, fast episch gehaltene Sprache, die der Natur handelnder Charaktere zu widersprechen scheint,

sollte das ästhetische Gesetz der Illusionsaufhebung gleichsam symbolisch erfüllen.

Aber der wichtigste Schritt zur Aufhebung der Naturwirklichkeit und zur Herstellung der höheren Kunstwahrheit und damit der wichtigste Schritt zur Stileinheit der ganzen Dichtung war noch zu tun. Vielleicht geschah es unter dem Eindruck des Shakespeare-Studiums, daß er sich im November 1797 entschloß, den Wallenstein in Jamben zu bearbeiten und so auch die letzte Forderung zu erfüllen, die an eine vollkommene Tragödie gemacht werden muß. Das Vorspiel war bereits im Versmaß der Goetheschen Puppenspiele und des Faust, in gereimten Knittelversen, abgefaßt.

Sogleich zeigten sich die segensreichen Folgen dieses Entschlusses, welche ihm den genauen Zusammenhang von Stoff und Form in der Kunst augenscheinlich machten. Seitdem er die Prosa in poetischen Rhythmus verwandelte, befand er sich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher. Der Vers forderte schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte er auch in mehreren seiner Motive poetischer werden. Der unpoetische Inhalt erhielt durch den rhythmischen Ausdruck eine poetische Dignität. Indem der Rhythmus alle Charaktere und alle Situationen nach dem gleichen Gesetz behandelt und sie trotz ihres inneren Unterschiedes in einer Form ausführt, nötigt er dadurch, von aller noch so charakteristischen Verschiedenheit eine allgemeine und reine Menschlichkeit zu verlangen. Alles soll sich in den Geschlechtsbegriff der Poesie vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetz begreift. So bildet er die Atmosphäre für die poetische Schöpfung und stellt die Vollendung und Einheit des symbolischen Stiles her.

Zunächst freilich trieben die Jamben das Werk in die Breite, wie es überhaupt dem Dichter vorkam, als ob ihn unter Goethes unmittelbarer Einwirkung ein epischer Geist angewandelt habe. Aber auch diese epische Behandlung

gab dem prosaischen Stoff eine poetische Natur, und die fortschreitende Handlung mußte von selbst auf Intensität leiten, während die Exposition Ausdehnung verlangte.

Der Fortgang der Arbeit wurde durch die Kränklichkeit des Dichters, den das pathologische Interesse an einem solchen Werke angriff, sehr aufgehalten. Neue Schwierigkeiten bereiteten ihm die Liebesszenen. Da die Liebe nicht sowohl durch Handlung als vielmehr durch ihren ruhigen Bestand auf sich selbst und ihre Freiheit von allen Zwecken sich der übrigen Handlung, welche ein unruhiges und planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegensetzt, so schien sie in dieser Eigenschaft nicht theatralisch zu sein. Auch erforderte sie eine gänzlich anders geartete Stimmung des Geistes, die Schiller erst im November 1798 fand, als er sich die Staatsaktion aus dem Sinne schlagen konnte, und nun ergab sich wieder die Gefahr, daß vielleicht das menschliche Interesse dieser großen Episode, an der Schillers eigenste Neigung beteiligt war, die eigentliche Handlung ins Gedränge brächte.

Im Januar 1797 konnten die beiden ersten Akte ohne die Liebesszenen Goethe vorgelegt werden. Eine Frucht des Umganges mit Goethe erkannte Schiller in der gehaltenen Objektivität dieser Akte, und Goethe fühlte sich nicht durch den pathetischen Gegenstand, sondern die Güte der Form bewegt. Jetzt wußte Schiller, daß die Klarheit und Besonnenheit, die kraftvolle Ruhe und beherrschte Kraft der neuen Epoche ihn nichts von der Innigkeit und der Wärme seiner früheren Jahre gekostet habe.

In diesen Akten steigt die Handlung noch bergan. Von nun an rollt sie wie von selbst hinab. Bald fand sich Schiller so recht im tiefsten Wirbel der Handlung. Eine neue Schwierigkeit: das rein moralische Urteil über Wallensteins Verbrechen durch den Mund Max Piccolominis auf eine ganz ästhetische Weise auszusprechen, war im Februar überwunden, und nun ging die Arbeit rasch zu Ende. Im August las er Goethe die beiden letzten Akte vor.

Die tragisch-dramatischen Forderungen des Gegenstandes und der Kunstgattung schienen erfüllt. Es galt noch, die theatralischen Forderungen zu befriedigen. Das Vorspiel sollte auf Goethes Wunsch zur Eröffnung des renovierten Theaters in Weimar am 12. Oktober allein aufgeführt werden. Zu diesem Zwecke mußte es im September selbständiger gestaltet werden und mehr Vollständigkeit und Reichtum erhalten. Die Figur des Kapuziners kam erst jetzt hinein. Im gleichen Monat noch entschloß sich Schiller nach reiflicher Überlegung mit Goethe, die Tragödie selbst in zwei Stücke zu trennen. Denn ohne diese Operation wäre der Wallenstein an Breite und Ausdehnung ein Monstrum geworden und hätte der theatralischen Aufführung allzuviel opfern müssen. Auf den Prolog, der ein Lustspiel ist, folgten nun die Piccolomini, ein Schauspiel, das die Exposition der Handlung in ihrer ganzen Breite enthält und gerade da endigt, wo der Knoten geknüpft ist. Das dritte Stück hieß ursprünglich Wallenstein und ist die eigentliche Tragödie.

Diese Teilung machte natürlich bedeutende Veränderungen nötig. Denn um den Stücken mehr Selbständigkeit zu geben, mußten neue Szenen und Motive erfunden werden. Nachdem bisher die Aufgabe war, die ausgedehnte Handlung in einen möglichst engen Raum zu pressen, ergab sich nun die dankbarere Aufgabe, die zusammengepreßte Handlung wieder auseinander zu falten. Durch die größere Ausdehnung der Piccolomini war Schiller genötigt, sich jetzt über die Wahl des astrologischen Motives zu entscheiden, wodurch der Abfall Wallensteins eingeleitet werden und ein mutvoller Glaube an das Glück der Unternehmung in ihm erweckt werden sollte. Durch dieses Motiv sollte Wallenstein der Realist „Ideenschwung" bekommen. Es war nur die Frage, ob die astrologische „Fratze" tragischen Gehalt haben konnte und mit dem Ernst zu vereinbaren war. Nachdem auch diese Schwierigkeit mit Goethes Hilfe dadurch überwunden worden war, daß der

Glaube an die Sterne zum symbolischen Ausdruck der realistischen, an die Notwendigkeit der Natur glaubenden Weltanschauung gemacht wurde, konnten die Piccolomini im Dezember fertig gestellt werden. Ihre Aufführung fand schon am 30. Januar 1799 in Weimar statt. Das letzte Stück: Wallenstein war im März vollendet und wurde am 20. April in Weimar aufgeführt. Das ganze Werk erschien dann im Juni 1800 bei Cotta unter dem Titel: „Wallenstein, ein dramatisches Gedicht."

Die zusammengesetzte Handlung und die Fülle der Motive hatte die Entfaltung der Tragödie notwendig gemacht. Denn die Form des Dramas ist Gegenwart und verlangt gegenwärtige Anschauung von allem, was bedeutend ist. Es galt zunächst, den Grund, auf dem Wallensteins kühne Unternehmung sich aufbaut, vor das Auge zu bringen. Dieser Grund ist die Armee. Ihre Darstellung ist das Vorspiel: Wallensteins Lager.

Mit genialer Sicherheit ist der Einsatz des großen Werkes gewählt. Der entscheidende Schritt, der zu allen folgenden Schritten zwingt, ist mit der Zusammenziehung der Truppen in ein Lager getan, und dieser dramatisch bedeutende Anfang gibt dem Dichter die natürlichste Gelegenheit, die zusammengewürfelte Armee zu charakterisieren. Durch symbolische Darstellung bringt er es fertig, die Massen vor das Auge zu bringen. Die Truppen sind durch ein und zwei Vertreter repräsentiert, und diese wieder repräsentieren die typischen Abstufungen des Soldatengeistes, ohne daß sie ihre Individualität dadurch verlieren. Aus aller Herren Länder strömten sie zu des Friedländers Fahnen. Abenteuerlust lockte die einen, Beutegier und Ehrgeiz die andern. Dämonische Verlockung geht von ihm aus. Aber diese zusammengewürfelte Masse fühlt sich doch als eine fest zusammengeschmiedete Einheit. Wallenstein ist es, der sie zusammenhält. Diese Armee ist einem Kunstwerke gleich: die Mannigfaltigkeit ihrer Teile ist durch die Idee, die Fülle ist durch die Form gebändigt. Das macht auch

die ästhetische Einheit dieses Vorspieles aus: daß sich diese bunte Welt nur um den einzigen bewegt.

In dieser Zeit anarchischer Auflösung, wo Bauern und Bürger, die ebenfalls in symbolischen Repräsentanten erscheinen, nichts und die Soldaten alles gelten, ist die geschlossene Armee die Basis zu jeder großen Unternehmung. Wallenstein ist der Schöpfer dieses Kunstwerkes. Er hat all die fremden Elemente zu einem Volke gemacht, das mit Liebe und Vertrauen zu ihm hält. Die Armee ist seine Macht, sein Glück, sein Schicksal. Wallensteins riesengroßer Schatten scheint auf dem ganzen Lager zu liegen. Die Schöpfung erklärt den Schöpfer, und der Meister macht sein Werk verständlich. Tatsächlich bilden Wallenstein und die Armee eine organisierte Welt für sich, so wie Gott und Natur die Welt bilden. In dieser abgeschlossenen Organisation lag ein ästhetischer Wert, den Schiller wohl zu nutzen wußte.

Aber schon regen sich auch die feindlichen Elemente, und auch sie werden schon in diesem Vorspiel durch symbolische Darstellung sichtbar, indem sie dramatisches Leben in die malerische Situation bringen. In dem Kapuziner, dessen Predigt nach Abraham a Santa Klara gedichtet ist, verkörpern sich die pfäffischen Mächte am Hofe des Kaisers, die gegen Wallenstein hetzen. Unter den Soldaten ist ein Kroat, der nur dem glücklichen Feldherrn dienen wird, und ein Arkebusier, der das Recht des Kaisers vertritt und sich nicht an der Erklärung beteiligt, in der sich die ganze Armee zu Wallenstein bekennt. In diesen Gestalten wird schon auf Isolani und auf Octavio Piccolomini hingedeutet.

Es war wiederum ein genialer Gedanke, daß Schiller überhaupt in all den typischen Soldatencharakteren des Lagers schon die Generale vorgebildet hat, die dann das zweite Stück vor Augen bringt. In den Truppen eben spiegelt sich der Geist ihrer Führer, in dem draufgängerischen Jäger: Illo, in dem Trompeter: Terzky, in dem Drago-

ner: Buttler, in dem ersten Kürassier, der das Kriegshandwerk so idealistisch auffaßt: Max Piccolomini, in dem realistischen Wachtmeister: Wallenstein selbst. Die Erklärung, welche die Truppen abgeben, als das Gerücht entsteht, man wolle sie von Wallenstein trennen, entspricht der Erklärung der Generale, welche den dramatischen Mittelpunkt des zweiten Stückes bildet. So zieht die symbolische Darstellung die Massen immer mehr zusammen: auf die Armee, die in typischen, aber namenlosen Repräsentanten erscheint, folgen die individueller gestalteten Führer, die Wallensteins nähere Umwelt bilden, und dann erst kommt er, in dem sich die ganze Armee mitsamt ihren Führern gleichsam zusammenfaßt.

Das Steigen des Tones in diesem Vorspiel, das schon rein formal in das nächste Stück hinüberleitet, erhöht noch seine Stimmung, ohne daß der höher steigende Schwung den wahrhaft Goetheschen Realismus der Darstellung schädigte. Das Lied, in das zum Schlusse alle Soldaten einstimmen, ist gleichsam das hörbare Symbol für die große Einheit der Wallensteinschen Armee, und in der soldatischen Weltanschauung, von der es singt, kündigt sich jene Weltanschauung des Realismus an, die in Wallensteins Sternenglauben ihren gesteigertsten Ausdruck findet, und die sein Schicksal wird.

Das Vorspiel hat den Zeitgeist gemalt, von dem Wallensteins Charakter und Tat sich abhebt, die verlockende Macht dargestellt, die sein Verbrechen erklärt, und schon die feindlichen Gewalten eingeführt, wodurch das Lagerbild zur dramatischen Handlung wurde. Auch die dramatische Situation, mit der das zweite Stück beginnt, ist bereits angedeutet: das Heer ist zusammengezogen, Gattin und Tochter des Feldherrn ins Lager gerufen. Ein Abgesandter vom Wiener Hofe ist eingetroffen. Das Gerücht geht um, daß Wallenstein die Armee verlassen wolle.

Das zweite Stück: Die Piccolomini gibt nun die Exposition, deren Ausdehnung gerade die gewaltige Größe

der eigentlichen Tragödie meßbar macht. Die Armee, auf die sich Wallensteins Schicksal gründet, ist hier symbolisch in den Generalen zusammengezogen, weil sie ja zwischen Wallenstein und der Armee vermitteln. Man sieht, wie die Form dieser ganzen Tragödie sich von innen heraus gestaltet hat. Was an dieser Form am meisten auffällt, das ist: ihre Klarheit. Das Chaos von Taten, Menschen und Motiven ist durch die symbolische Darstellung zu einer ästhetisch gegliederten Welt organisiert. Die dramatische Lage ist die: Wallenstein bedarf zu der geplanten Unternehmung, ein Bündnis mit den Schweden zu schließen, der Armee. Wenn sie ihn verläßt, ist er verloren. Für seine Freunde also gilt es, die Armee unbedingt für ihn zu sichern, für die Gegenspieler, sie von ihm abtrünnig zu machen.

Wallenstein bleibt in diesem Stücke noch als dunkle Gestalt im Hintergrund. Nur einmal, in einem Akte, tritt er wie in einem Nebel mit unbestimmten Umrissen hervor, und gerade das tut eine ungeheuere Wirkung. Er wird auch nicht durch Max Piccolomini verdunkelt. Er ist doch der Held. Denn das moralische Gefühl, das sich für Max entscheidet, hat niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein, insofern sie sich auf ihn allein bezieht. Die Handlung aber bezieht sich nur auf Wallenstein, und das macht die Einheit dieses Schauspieles aus. All diese Menschen sind nur durch ihn und um seinetwillen da. Sie handeln alle nur für ihn oder gegen ihn. Sie sprechen alle nur von ihm. Denn er ist ihr Schöpfer und ihr Schicksal. Sie steigen oder fallen mit ihm. Er organisierte diese Welt, damit sie seinen Zwecken diene. So ahnt man in diesem Schauspiel die Dimensionen des Mannes aus der Wirkung, die von ihm ausgeht. Diese Welt bewegt sich um ihn und ist allein durch ihn zusammengehalten. Sie ist der Körper zu seinem Geist, und so bedarf er ihrer, wie sie seiner bedarf. Durch eine solche Anlage war es dem Dichter möglich, sein ästhetisches Hauptgesetz: die Verbindung von

Form und Fülle, Einheit und Mannigfaltigkeit schon im Stoff zu verwirklichen.

Diese Welt in ihrer Gesamtheit aber konnte dadurch vor die Anschauung gebracht werden, daß Wallensteins entscheidender Schritt: die Zusammenziehung der Armee, der Generale, der Familie zum Anfang des ganzen Dramas gemacht wurde. Dieser Schritt läßt wichtige Entschlüsse ahnen. Er muß den Argwohn des Kaisers erregen, der Wallensteins allzugroß gewordene Macht befürchtet. Questenberg ist abgesendet, um die Teilung der Armee zu verlangen. Der erste Akt charakterisiert also die Generale in ihrer Stellung zu Questenberg. Illo und Terzky, Buttler und Isolani sind für Wallenstein entschieden, an den sie als echte Realisten durch eigennützige Zwecke gebunden sind. Octavio Piccolomini treibt noch ein zweideutiges Spiel. Er ist kein Bösewicht. Strenge, aber rein konventionelle, nicht moralische Begriffe von Recht und Pflicht leiten ihn. Er will den Staat retten und dem Kaiser dienen. Er verrät einen Freund, der ihm vertraut, aber dieser Freund ist ein Verräter an seinem Kaiser. Er wählt schlechte Mittel zu einem guten Zweck. So steht er zwischen den Polen des Realismus und Idealismus, die in Wallenstein und Max erscheinen. Nur Max ist durch rein menschliche Bande, durch Bewunderung und Liebe, an Wallenstein gefesselt. Durch Max wird man für Wallenstein gewonnen. In seinem Enthusiasmus verklärt sich der Held: das ist der erste Grund, warum Schiller diese Gestalt einführte und bedeutend machte.

Es ist bewundernswert, daß man diesen Enthusiasmus sowie die ganze Wirkungskraft, die von Wallenstein ausströmen soll, in dem gefährlichen und schwierigen Augenblicke ganz versteht, da er nun selbst mit dem Beginn des zweiten Aktes aus dem Dunkel tritt. Er ist noch in undeutlichen Umrissen gehalten, was für die vorbereitende Einführung dieser Gestalt notwendig war. Denn er ist kein tragischer Held, wie man ihn bisher wohl auf der Bühne,

am wenigsten bei Schiller gewohnt war. Die größte Schwierigkeit der ganzen Dichtung war eben die, eine solche Gestalt zum tragischen Helden zu machen. Schon der historische Wallenstein war nicht groß. Er war glücklich, gewalttätig, kühn und der Abgott der Soldateska, die er an sich zu ketten wußte. Aber sein Betragen war schwankend, unentschlossen, schwach und bei dem Verrat am Kaiser sogar ungeschickt. Was allein an ihm groß scheinen konnte: das Rohe, Ungeheuere, das mußte ihm der Dichter noch nehmen. Da galt es denn, Ersatz zu schaffen. Auch Schillers Wallenstein ist in keinem Augenblicke groß und wahrhaft edel. Er ist die Verkörperung des Realismus, der alles nur nach seinem Zweck bewertet und berechnet, und schließlich schlagen doch alle Berechnungen fehl. Was ihn treibt, ist kein Motiv der sittlichen Vernunft, sondern eine kalte Ehrbegierde. Er träumt von einer Königskrone, und die Macht, die das Heer ihm gibt, verlockt ihn zu dem Versuche, den Traum zu verwirklichen. Aber seine Schritte sind unentschlossen, schwankend, zögernd, und dadurch führen sie ihn in den Abgrund.

Nun aber hat der Dichter es versucht, diesen Realisten, der seinen Zweck verfehlt, menschlich nahe zu bringen. Die Königskrone soll das Haupt seiner Tochter zieren, die er über alles liebt. Wenn das Bündnis mit den Schweden ihm die Krone gewinnen soll, so soll es doch auch dem Reiche den Frieden bringen. Sein Verrat wäre ein Segen für das ganze Land. Wenn er aber selbst verraten wird, so ist eine menschlich liebenswerte Eigenschaft daran schuld: sein allzusicheres Vertrauen in die Freundschaft. Dieses Vertrauen gibt ihm sein unerschütterlicher Glaube an die Sterne ein, und dies ist das wichtigste Motiv. Schiller hat seinem Helden, dem die eigentliche Größe mangelt, „Ideenschwung" gegeben. Der Realist fühlt sich dem Gesetze der allgemeinen Naturnotwendigkeit unterworfen, während der Idealist nur die Notwendigkeit der Vernunft anerkennt. Dieser Realismus ist in Wallenstein zu einer erhabenen

Weltanschauung geworden, die — seiner Zeit gemäß — die symbolische Form des Sternenglaubens angenommen hat. Der Realismus ist — Idee geworden, und diese Idee bestimmt nun den Realisten. Die Tragik aber ist, daß diese Idee, indem sie sein Schicksal wird, sich bewahrheitet. Sie ist es, die ihn zum Sklaven der Begebenheiten macht. Da er sich nicht zu freier Selbsthandlung entschließen kann, zwingen ihn die Umstände von Schritt zu Schritt. Denn das letzte Ziel des Realisten kann nur die Selbsterhaltung sein. So offenbart sich wirklich in seinem Schicksal die tragische Notwendigkeit des Lebens. Etwas Dämonisches umwittert seine Gestalt, etwas, das in seinen Umkreis zieht. Dadurch konnte er sich die Welt aufbauen, die dann mit seinem eigenen Fall zusammenbrechen muß. Alle, die ihr Glück auf ihn bauten, gehen mit ihm unter. Eine furchtbare Nemesis schreitet durch diese Tragödie, in allen Gestalten. Wie Wallensteins Schicksal selbst, das doch scheinbar nur die naturnotwendige Verkettung der Begebenheiten ist, das Walten der Nemesis offenbart, so auch das Schicksal der anderen Gestalten um ihn. Wer seine Würde dem Glücke anvertraut, ist der Nemesis verfallen. Glück ist Schicksal.

Als Wallenstein zum erstenmal hervortritt, glaubt man in die unheimliche Tiefe dieses dämonischen Menschen zu sehen und sieht doch noch lange nicht auf seinen Grund. Die Stunde der Entscheidung scheint gekommen. Der Kaiser befiehlt ihm, die Armee zu teilen. Das wäre das Ende seiner Siegesbahn. Der Augenblick ist günstig, denn die ganze Armee steht hinter ihm, und die Schweden drängen auf Entscheidung. Aber er kann sich noch nicht entschließen. Er weigert dem Kaiser den Gehorsam, indem er seine Abdankung vorspiegelt. Aber die Stunde der Sterne ist noch nicht gekommen, und erst muß sich die Armee ihm unbedingt verschreiben. Dafür will Illo sorgen. Und Wallenstein tritt wieder in das Dunkel des Hintergrundes zurück.

Der dritte Akt zeigt Illo am Werke. Durch eine Täu-

schung soll Wallenstein die Armee zu jedem Wagestücke willig glauben, auch wenn es gegen den Kaiser geht. Die Gelegenheit soll ihn verführen. Ist der erste Schritt getan, dann wird der Notzwang der Begebenheiten ihn weitertreiben. Aber auch Max Piccolomini muß unterschreiben, dessen reiner Idealismus zu solchem Schritte kaum fähig scheint. Dafür will die Gräfin Terzky sorgen. Und nun offenbart sich die ästhetische Notwendigkeit der Liebesepisode zum zweiten Male.

In dieser Welt der Zwecke und des Nutzens erhebt sich mit der Liebe von Max und Thekla eine andere, höhere Welt, die keinen Zweck und keinen Nutzen hat. Wie die Kunst die Dinge aus dem Strome des Lebens heraushebt, so hebt sich hier die Liebe aus dem Strome der dramatischen Zweckhandlungen heraus. Von der Welt des Idealismus aber fällt nun ein Licht auf die Welt der Realisten. Im Drama selbst, nicht von einem moralisierenden Dichter, wird das Urteil über Wallenstein gesprochen. Die Totalität der Menschheit, die in der Poesie zum Ausdruck kommen soll, erscheint auf solche Weise, und ihre beiden Hälften geben sich gegenseitig erst ihren Sinn.

Diese zwecklose Welt der Liebe also soll nun in die Welt der Zwecke heruntergezogen werden. Die Gräfin will Max durch seine Liebe zu Thekla an Wallenstein fesseln, und Thekla soll dazu helfen. Aber wie sie sich auch wehren und aus der Welt des Realismus streben, das Schicksal, das diese Welt vernichtet, reißt auch sie mit fort, und dadurch erst offenbart es seine ganze Furchtbarkeit.

Die untergeschobene Erklärung zwar, die nun im vierten Akte von allen Generalen, auch von Oktavio zum Scheine, unterschrieben wird, unterschreibt Max Piccolomini nicht, weil er nur durch menschliche Bande an Wallenstein gekettet sein will. Aber das gerade wird sein Verhängnis. Als ihm nun im letzten Akte von Oktavio die Augen geöffnet werden, daß Wallenstein ein Verräter und heimlich schon geächtet ist, da muß er aus Wallensteins eigenem

Munde erſt die Wahrheit hören, um ſich dann mit Freiheit zwiſchen dem Freunde und dem Vater zu entſcheiden.

Eine unaufgelöſte Diſſonanz iſt das Ende dieſes Schauſpiels. Aber die Expoſition iſt fertig und die Tragödie kann beginnen. Denn die Mächte, die Wallenſteins Schickſal bedeuten, ſtehen in ſolcher Stellung zueinander, daß man aus ihr, wie aus der Stellung der Sterne zueinander, leſen kann: es gibt kein Zurück mehr. Die Armee iſt nur ſcheinbar, nur im Glauben Wallenſteins, in ſeiner Macht. Indem er auf ſie ſein Unternehmen gründet, muß alles zuſammenbrechen. Das iſt der Sinn dieſes exponierenden Schauſpiels.

Und nun, nachdem die Armee, nachdem die Generale mit zunehmender Verengung und Individualiſierung dargeſtellt ſind, wird das gewaltige Poſtament von Wallenſteins Geſtalt betreten, in der ſich dieſe ganze Welt noch einmal zuſammenfaßt. Denn all die Leidenſchaften und Begierden, die in den anderen entfaltet ſind, haben Platz in ſeiner Bruſt und werden in ihm zu einem gewaltigen Motiv.

Eine Sterndeutung von tief ſymboliſchem Sinne iſt der ſtimmungsvolle Anfang der Tragödie. Die Stunde iſt da. Wallenſteins Unterhändler mit den Schweden iſt gefangen. Alſo gibt es kein Zurück mehr. Er muß die Tat vollbringen, weil er ſie gedacht hat, weil er mit dem Gedanken geſpielt hat. Denn das Vertrauen des Kaiſers iſt nach allem, was geſchah, nicht mehr herzuſtellen. Die Selbſterhaltung zwingt den Realiſten jetzt, ſeinen Gedanken wirklich zu machen, und da tut er den Schritt des Verrates.

Bis zu dieſem Punkte war die Handlung im Anſtieg begriffen. Von nun an rollt ſie wie von ſelbſt hinab. Denn jetzt gibt es keine Wahl mehr für ihn. Nur einer hat noch zu wählen. An dieſem Punkte der Entſcheidung ergab ſich die äſthetiſche Notwendigkeit, für die Tat des tragiſchen Helden den Maßſtab an die Hand zu geben.

Das geschieht in der großen Auseinandersetzung des zweiten Aktes zwischen Wallenstein und Max, in der nun Max zwischen Pflicht und Neigung entscheiden soll, denn eine schöne Seele kann er nicht mehr bleiben. Aber noch findet er den Ausweg nicht. Dieser Akt ist zum ersten Male in sich geteilt, und diese Form ist symbolisch, denn jetzt trennen sich die Parteien auch nach außen hin.

Oktavio ist mit Erfolg am Werke, Isolani und Buttler von Wallenstein abtrünnig zu machen. Damit verliert Wallenstein das, was ihn einzig hält: die Armee, und nun beginnt der Zusammenbruch. Die Generale verlassen ihn, Oktavio enthüllt sich als ein Verräter. Jetzt hat er nur noch für Haupt und Leben zu kämpfen. Und nun muß auch Max ihn verlassen, denn in der Stunde der letzten Entscheidung entwickelt sich die schöne Seele, wie es Schillers Philosophie gefordert hatte, zum erhabenen Charakter und entscheidet für die Pflicht.

Mit dem vierten Akte tritt Buttlers Gestalt bedeutend hervor, denn er soll das Werkzeug des Schicksals werden. Er haftet für Wallenstein, der nach Eger zog, um sich mit den Schweden zu verbinden. Denn nachdem das Heer ihn verlassen hat, sieht er in den Schweden seine letzte Zuflucht. Noch einmal scheint sein Glücksstern aufzugehen: die Schweden haben eine Schlacht gewonnen. Aber für Wallenstein war es ein teurer Sieg. Denn Max Piccolomini hat in dieser Schlacht den Tod gesucht. Damit ist die Blume aus Wallensteins Leben fort. Thekla macht sich zum Grabe des Geliebten auf. Auch sie ist für ihn verloren. Das Los des Schönen auf der Erde hat sich erfüllt. Die Welt des Idealismus ist zusammengebrochen. Nun bricht die Welt des Realismus zusammen. Der Sieg der Schweden, der Wallensteins Glück zu sein schien, wird sein Ende, denn er macht seinen Tod notwendig. Nachdem noch einmal alle Liebenswürdigkeit und Hoheit seines Wesens in ihrer Wirkung auf Gordon zu erschütterndem Ausdruck kam, dingt Buttler im fünften Akte die Mörder.

Düstere Warnungen und Vorzeichen bereiten die Stimmung des Endes vor. Seine letzten Anhänger, Illo und Terzky, werden schon vor ihm ermordet. Die Gräfin folgt ihm freiwillig in den Tod. Es scheint nicht möglich, daß diese letzten Dinge noch überboten werden. Da eine neue und letzte Wirkung: „Dem Fürsten Piccolomini."

Eine Steigerung von unerhörter Größe hat sich von dem Vorspiel bis zum Schlusse dieser Tragödie vollzogen. Das innere Wachstum der Wirkung scheint alles zu erschöpfen, was der Kunst überhaupt an Wirkung gegeben ist. Die rein ästhetische Wirkung des Lustspiels, Wallensteins Lager, welche eine Wirkung der reinen Schönheit ist, steigert sich über das Schauspiel, Die Piccolomini, in der Tragödie, Wallensteins Tod, zu der Wirkung des Erhabenen. Die Schönheit selbst wird zur Erhabenheit: der Reichtum des Lebens enthüllt sich in seiner Tragik.

Schillers neuer Realismus malte ein Bild der furchtbaren Wahrheit ohne Verschönerung, ohne Idealisierung. Was des Menschen Glück zu sein scheint, ist in Wahrheit seine Versuchung und sein Schicksal. Die Sanzheit des Lebens triumphiert über die Vermessenheit des Einzelwillens. Der antike Schicksalsgedanke erscheint in moderner Verwandlung.

In seinen Jugenddramen hatte Schiller unter Rousseaus Einfluß die gesellschaftliche Welt an dem absoluten Sittengesetz gemessen. Nun hatte er sich, unter Goethes Wirkung vor allem, mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit ausgesöhnt und sah in der Pflicht gegen den Staat sogar ein absolutes Sittengesetz, dessen Verletzung ein Verbrechen ist. Sein tragisches Lebensgefühl hat sich gewandelt. Die Tragik des Lebens liegt jetzt nicht mehr in dem Widerstreit der gesellschaftlichen Form mit dem Ideale, sondern in dem notwendigen Segensatze des Ideales mit dem Leben an sich. Das Leben selbst zwingt den Menschen auf den Weg der Schuld. Mag sich der Realist auch ihrer nicht bewußt werden, weil er nur das Gesetz der Naturnotwendig-

keit anerkennt, er muß doch untergehen, weil es doch und doch eine Nemesis gibt. Aus allem Realismus steigt doch immer Schillers Idealismus auf. Wenn das Schicksal den Menschen zermalmt, so erhebt es ihn doch dadurch, denn es hält ihn des Kampfes wert, weil er ein Wesen der Freiheit ist. Wo in seiner Tragödie der realistische Held auch als moralisches Wesen dem Schicksal verfallen ist, da muß ihm ein Idealist zur Seite treten, der sich im Drange des Schicksals zwar die Einheit der schönen Seele nicht wahren kann, der sich aber aus einer schönen Seele zum erhabenen Charakter zu verwandeln vermag. Wallenstein wird ermordet. Max Piccolomini geht frei in den Tod. Das Ideal also ist geblieben, und gewandelt hat sich nur, was ihm entgegensteht. Diese Wandlung aber aus der doch zufälligen Tragik des gesellschaftlichen Lebens zu der notwendigen Tragik des Lebens an sich ist ein Ergebnis der philosophischen Epoche.

Ein Idealist ist Schiller geblieben, aber seine Darstellung mußte nun realistischer sein, wenn die Wirklichkeit in ihrer Notwendigkeit erscheinen sollte. Aber diese von allen zufälligen Elementen befreite Notwendigkeit des Lebens verlangte doch gerade den hohen Stil, der eben darin liegt, daß er alle Zufälligkeiten fortläßt und nur das Wesen der Erscheinungen gibt. Die Naturwirklichkeit mußte aufgehoben werden, damit die Naturwahrheit erscheint. Die Form des Wallenstein ist durch und durch symbolisch in Komposition, Anlage der Charaktere und der Handlung, in Sprache und Vers.

Diese Symbolik hat Schiller an den Griechen wie an Shakespeare studiert, aber er vereinfacht weit mehr als Shakespeare und füllt weit mehr als die Griechen. Er hat sich einen eigenen Stil gebildet. Auch kann sein Drama ebensowenig ein Handlungsdrama wie ein Charakterdrama genannt werden. Es stellt den Sieg der Handlung über den Charakter dar.

Er mischte nicht den Stil der Griechen und Shakespeares,

sondern schuf sich einen Stil von organischer Einheit. Die Klarheit, Einfachheit und Geschlossenheit der Form soll die Fülle und Mannigfaltigkeit des Stoffes zu einer ästhetischen Erscheinung machen und dadurch die Freiheit von dem Zwange des Stoffes herstellen. Dieser Stil ist durch die strenge Führung der Linien, die architektonische Gliederung der Komposition, die symbolische Vereinfachung der Massen und die Isolierung der dargestellten Welt charakterisiert. Die episch breite und sehr gehobene Versprache ist ein Bollwerk gegen alle Ansprüche der Naturnachahmung. Diese Kunst mußte sich gerade an der Formung einer so ungeheuren Stoffmasse zu besonderer Kraft entwickeln.

Zu den ästhetisch dramatischen Schwierigkeiten kamen die theatralischen. Daß Schiller sie, von der Form der Trilogie abgesehen, überwunden hatte, das zeigte gleich der Erfolg der Aufführung. Die rhythmische Sprache, die man auf der deutschen Bühne noch gar nicht gewohnt war, bot zu Schillers eigener Überraschung kein allzu ernstes Hindernis. Davon überzeugte sich Schiller gleich bei der ersten Aufführung des Lagers am 12. Oktober 1798 in Weimar, zu welcher er einen bedeutenden „Prolog" dichtete. Über die erste Aufführung der Piccolomini am 30. Januar 1799 hat Schiller selbst, verbunden mit Goethe, in der Allgemeinen Zeitung (März 1799), einen anerkennenden Bericht verfaßt. „Das Publikum ehrte das Werk des Dichters und die Bemühungen der Schauspieler durch eine fortgesetzt wachsende Aufmerksamkeit; es zeigte sein Interesse und seine Rührung."

Aber der Erfolg wurde erst gewaltig, als Wallensteins Tod am 20. April 1799 den vorhergegangenen Teilen folgte. Am 2. Juli wurde er vor dem Preußischen Königspaare in Weimar aufgeführt, obwohl Berlin schon mit erfolgreichen Aufführungen, ohne das Vorspiel, vorangegangen war. Auf anderen Bühnen wurde der noch oft wiederholte Versuch gemacht, die Trilogie für einen Theaterabend zusammenzuziehen.

Mit dem Wallenstein hatte Schiller einen neuen Dramenstil geschaffen, der wohl die Grundlage eines neuen Theaterstils werden konnte. Die deutsche Bühne aus ihrer Versunkenheit zu heben, stand als Ziel vor seinem Geist. Dazu aber mußte die neue Dichtung eine innigere Beziehung zum Theater gewinnen, und ihr Schöpfer selbst mußte mehr Anschauung von der Bühne haben. In seiner bisherigen Isolierung konnte er alles, was ins Leben und in die sinnliche Welt treten sollte, nur durch die höchste Anstrengung der inneren Phantasie zustande bringen. Da er sich aber die nächsten Jahre ausschließlich der dramatischen Dichtung widmen wollte, so war die Anschauung des Theaters ein unumgängliches Bedürfnis geworden. Deshalb entschloß er sich, wenigstens den Winter in Weimar zu verbringen. Auch hielt ihn in Jena nichts mehr. Solange er sich mit Philosophie beschäftigt hatte, fand er sich hier an seinem Platz. Nun aber, da er zur Poesie zurückgekehrt war, fand er sich wie in eine Wüste versetzt. Denn er lebte hier in der Atmosphäre metaphysischer Gelehrsamkeit und vermißte den Einfluß der Künste und eines geistreichen Umgangs, den er in Weimar finden konnte. Schelling, der Fichtes Nachfolger geworden war, kam ihm wohl menschlich, aber nicht geistig nahe. Der Kreis der jungen Romantiker, der sich in Jena gebildet hatte, war das Schillerfeindliche Lager. Die eigene Krankheit hinderte ihn schon lange, seinen akademischen Beruf auszuüben, obwohl er im März 1798 zum ordentlichen Professor befördert wurde. Vor allem aber war es eben die Anschauung des Theaters, die ihn nach Weimar zog, und der Umgang mit Goethe, der sich in unmittelbarer Nähe noch fruchtbarer gestalten ließ. Der Herzog Karl August gewährte ihm die nötigen Mittel. Da fiel Charlotte, nachdem sie im Oktober 1799 eine Tochter geboren hatte, in schweres Nervenfieber, das in dauernder Geistesverwirrung

zu enden drohte. Erst zu Ende November war sie wieder hergestellt, und im Anfang Dezember siedelten sie nach Weimar über. Sie kehrten nicht mehr nach Jena zurück.

An Weimars geselligem Leben nahm Schiller nicht den regen Anteil, den Goethe nahm. So regten ihn auch nur selten persönliche Beziehungen zu Gedichten an. Im Gegensatz zu Goethes unendlich zahlreichen Gelegenheitsdichtungen hat Schiller gerade einmal ein Distichengedicht in das Stammbuch von Goethes Sohn August am 17. Dezember 1800 geschrieben, das ein Denkmal seiner Freundschaft mit Goethe ist, und am 19. Februar 1803 sandte er ein ebensolches Gedicht an die in Weimar lebende Dichterin Amalie von Imhoff, die spätere Frau von Helwig, als sie zu einem Maskenballe das Kostüm der Kassandra trug.

Gelegenheitsdichtungen in weit höherem Sinne aber zeitigte die Kraft, die er nun in Gemeinschaft mit Goethe auf die Hebung des Theaters richtete. Denn das Theater war in Spielplan und Schauspielkunst dem platten Naturalismus verfallen, dessen Überwindung gerade das Ziel der klassischen Kunst war. Ifflands und Kotzebues Familienstücke aus dem Alltagsleben beherrschten die Bühne und zwangen die Schauspieler zu möglichst naturalistischer Darstellung. Von rhythmischer Sprache und hohem Stil wußte man nichts. Nun hatte Goethe unter dem Eindruck des Ifflandschen Gastspieles in Weimar begonnen, den Stil der neuen Kunst auch auf die Schauspielkunst zu übertragen. Die Gesetze der bildenden Kunst, die auf seine Dichtung wirkten, schienen ihm auch die Gesetze der darstellenden Kunst zu sein. Was er den Schauspielern geben wollte, das war die edle Schönheit der Deklamation, der Gebärde und Stellung, und die Harmonie der Gruppe. Die wirkliche Natur sollte durch den idealen Stil überwunden werden. Die Bühne sollte das Erlebnis der bildenden Kunst auslösen.

Aber noch fehlte zu solcher Reform der Schauspielkunst

der nötige Vorrat an Dramen des hohen Stiles. Der Wallenstein war nur ein verheißungsvoller Anfang. Da setzte nun Schillers dramaturgische Tätigkeit ein.

Diese Tätigkeit muß unter dem Gesichtspunkte verstanden werden, daß sie die Hebung der Bühne und speziell der Weimarer Bühne bezweckte. Es war nicht viel, was er für seine Zwecke vorfand, denn er brauchte rhythmisch gebundene Dramen. Was er am Wallenstein gelernt hatte, kam seinen Bühnenbearbeitungen von Lessings Nathan und Goethes Iphigenie zugut. Der Nathan wurde zum ersten Male am 28. November 1801 aufgeführt, die Iphigenie, der Schiller die sinnliche Anschauung und die Bewegung zu geben versuchte, die er als die notwendigen Erfordernisse einer dramatischen Dichtung erkannt hatte, folgte am 15. Mai 1802. Von den Dramen seiner Jugend konnte er nur den Karlos brauchen, den er für die Bühne sehr zusammenzog.

Aber diese wenigen Stücke reichten nicht aus, um den neuen Stil zu befestigen. Die Dramen der Brüder Schlegel, Ion und Alarkos, die Goethe ihres gehobenen Stiles wegen zur Aufführung brachte, hatten nur den Wert eines metrischen Experimentes. So galt es denn, die Schöpfungen des Auslandes für die deutsche Bühne zu gewinnen. Die griechischen Dramen freilich, die den gewünschten Stil in höchster Reinheit vertraten, waren des Chores wegen zunächst noch allzu schwierig.

Da lag Shakespeares Übersetzung nahe. Schiller hatte sich schon früher mit dem Gedanken getragen, ihm, der nur in ganz verfälschter und prosaischer Form auf die deutsche Bühne gekommen war, seine ursprüngliche Form zurückzugeben. Während der Arbeit am Wallenstein, die sich mannigfach an Shakespeare orientierte, war der Gedanke wieder lebendig geworden. Neben den Königsdramen hatte der Wallenstein besonders dem Macbeth manches zu verdanken. Die Ähnlichkeit der tragischen Idee in Wallenstein und Macbeth konnte Schiller die Gelegenheit geben,

seiner tragischen Weltanschauung zu einer neuen Erscheinung und durch die Größe des Meisters zu neuem Nachdruck zu verhelfen. Auch der ehrgeizige Macbeth wird durch das Glück und die Gelegenheit zum Verbrechen verführt, auch er bekommt durch das Wunderbare Ideenschwung, indem er, wie Wallenstein an die Sterne, so an das Hexenorakel glaubt. Um das Orakel beneidete Schiller ja die griechische Tragödie, weil es schon an sich eine dichterische Form des Schicksalsgedankens war und eine analytische Handlung sehr beförderte. Auch bei Macbeth spricht ein Weib das letzte Wort der Verführung, so wie es im Wallenstein die Gräfin Terzky tut.

Mit der Übersetzung des Macbeth, die Schiller vom Januar bis April 1800 ausführte, stattete er dem Meister seiner eigenen Dramatik die Dankesschuld ab. Seine Jugenddramen hatten im Zeichen Shakespeares gestanden, aber eines Shakespeare, der eben mit Schillers Augen gesehen war. Es ist sehr merkwürdig, wie auch die Übersetzung des Macbeth nach ganz den gleichen Richtungen von dem wahren Shakespeare abweicht, nach denen Schillers eigene Dramen von ihm abwichen. Schiller konnte nicht sehen, daß in Shakespeare die Macht der Wirklichkeit alles ist. Er sah in ihm die moralische Bewertung nach ewigen Gesetzen und sah in ihm die Tragik aus dem Gegensatze von Ideal und Wirklichkeit aufsteigen. Er sah in ihm das Schicksal als eine Gewalt, die hinter den Dingen liegt, als Nemesis. Auch wenn er sich im Wallenstein zu einer Tragik erhoben hatte, die aus der Notwendigkeit des Lebens steigt, so war auch diese noch Nemesis und Herstellung des Gesetzes und wurde mit dem Maßstabe des Idealismus gemessen.

Mit dieser ganz anders gearteten Energie des Willens hängt es aufs engste zusammen, daß Schiller in der dramatischen Form von Anfang an strenger war, mehr zusammenzog und vereinfachte als Shakespeare.

Nach diesen beiden Richtungen nun, welche wirklich doch

nur eine Richtung sind, weicht auch Schillers Übersetzung des Macbeth ab, die in Wahrheit eine freie Nachdichtung ist. Er legte die Übersetzungen von Wieland und Eschenburg zugrunde und zog schließlich doch auch, so gut er es konnte, den Originaltext zu Rat. Aber es war seiner Natur nicht gegeben, sich ganz in eine andere Natur hineinzufühlen. Wie er seine eigenen Gestalten nicht zu einer reinen Objektivität mit einem inneren Daseinsprinzip bringen konnte, sondern sie in seine eigene Natur übersetzte, eine solche Übersetzung Shakespeares im wahrsten Sinne des Wortes ist auch Schillers Macbeth. Er hatte auch gar nicht die Absicht, etwa dem fremden Geiste die deutsche Form zu geben, welche in ihrer Wirkung auf den deutschen Charakter dem Originale in seiner Wirkung auf den englischen Charakter entsprach, wie es die Absicht August Wilhelm Schlegels war. Er wollte mit dieser Übersetzung seine eigene Ausbildung befördern und den Stil des deutschen Theaters heben, und so übersetzte er den Macbeth in seine eigene Art.

Die bedeutendste Abweichung von Shakespeare ist die Gestaltung der Hexen, welche bei Shakespeare die naturdämonischen Wesen des Volksglaubens sind, zu höheren Wesen von symbolischer Bedeutsamkeit. Sie sind bei Schiller die Boten des Schicksals, das für irdisches Glück Entgeltung fordert. Macbeth ist, wie Wallenstein, wie Polykrates, zu glücklich und vertraut seine Würde zu sehr dem Glücke an. Da wird es für ihn, wie für Wallenstein, die Versuchung zum Verbrechen. Shakespeares ehrgeiziger Macbeth, in dem die dämonische Gewalt der Natur zu wirken scheint, ist bei Schiller der unschuldige, edle Held, welcher der in den Hexen symbolisierten Versuchung des Schicksals erliegt. Denn Glück und Unschuld können in der Tragödie nicht zusammengehen. Demgemäß wurde nun die Lady, in der die höhere Versuchung des Schicksals in menschlich irdischer Form erscheinen soll, bei Schiller zu einer Furie. Was bei Shakespeare die dämonische Notwendigkeit der

Natur zu wirken scheint, das wirkt bei Schiller die sittliche Notwendigkeit der Nemesis. In dieser Übersetzung kommt Schillers tragische Idee zu viel krasserem Ausdruck als in seinen eigenen Dramen.

Die strenge Gehaltenheit des Tones war ein Erfordernis des neuen Stiles, den sich Schiller gebildet hatte. Darum konnte er die Mischung der tragischen und komischen Elemente bei Shakespeare in seiner Übersetzung nicht beibehalten und machte aus den burlesken Späßen des Pförtners, der den Mord zu bewachen hat, ein geistliches Morgenlied. Ebenfalls um die Stileinheit herzustellen, band er auch Shakespeares Prosaszenen in die rhythmische Form. Die Verssprache, die bei Shakespeare zugunsten des charakterisierenden Prinzipes auf Gleichmäßigkeit und Glätte verzichtete, wurde gleichmäßig und glatt gestaltet. Die Wortkargheit der Shakespearischen Tragödie entfaltete sich zu rhetorisch epischer Breite. Der Szenenwechsel wurde beschränkt. Man kann also diese Übertragung in den eigenen Stil kaum noch eine Übersetzung nennen, und wenn die Romantiker sie als eine solche betrachteten, so hatten sie Grund, empört zu sein. Schlegels Shakespeare-Übersetzung, soweit sie damals schon erschienen war, gab allerdings den fremden Geist in deutscher Form wieder, weil sie aus feinster Einfühlung entstanden war. Aber Schillers Übertragung hat doch das Verdienst, ein Shakespearisches Werk zum ersten Male in rhythmischer Gestalt auf die deutsche Bühne gebracht zu haben, und das Repertoire und damit auch die Schauspielkunst des Weimarer Theaters zu heben, war ja der Zweck dieses Stückes, das am 14. Mai 1800 mit bedeutendem Erfolge in Weimar aufgeführt wurde. Die Buchausgabe erschien 1801.

In eine andere Region führt Schillers Bearbeitung der Turandot von dem venezianischen Dichter Carlo Gozzi (1720—1806). Es war der Wille der Weimaraner, die Schauspielkunst gerade durch mannigfaltige Versuche auszubilden. In diesem Märchenspiel voll Sinnlichkeit und Fülle

war die Möglichkeit gegeben, sich in der phantastischen Richtung zu entfalten. Aber Schillers Unternehmung hatte noch einen anderen Zweck. Er wollte mit seiner dramaturgischen Tätigkeit nicht nur gegen den Naturalismus kämpfen, er wollte auch gegen die romantische Richtung kämpfen. Denn wie der Naturalismus ihm als die Ausartung der naiven Kunst erschien, so schien ihm die romantische Phantastik die Ausartung der sentimentalischen Kunst zu sein. Mit der Turandot aber wollte er die Romantik gleichsam auf ihrem eigenen Boden, mit ihrer eigenen Waffe bekämpfen.

Dieses Stück, dessen Fabel aus Tausend und einer Nacht genommen ist, gehört zu den zahlreichen Versuchen, mit denen Gozzi die alte commedia del arte in einer nüchtern gewordenen Zeit beleben wollte. Die Phantasie sollte wieder zur Herrschaft erhoben und das Improvisationstalent der Romanen angeregt werden. Eine farbenprächtige und bunt bewegte Märchenhandlung wurde zu solchem Zwecke mit den komischen Masken der Volksbühne durchsetzt. Ohne viel Motivierung und tiefere Bedeutung zog das Spiel vorüber. Die Gestalten der Märchenhandlung sprachen in Versen, voll von sinnlicher Musik und Schmuck. Die Prosasprache der komischen Figuren war teilweise nur skizziert, damit Raum für das Stegreifspiel bliebe.

Gozzis Komödien waren schon von Werthes, einem Jünger Wielands, in nüchterne, deutsche Prosa übersetzt worden, welche den Geist des Originals vernichtete (1777 bis 1779). Schiller kannte nur diese Übersetzung, die er vom Oktober bis Dezember 1801 bearbeitete, als ihn seine Krankheit an freier Produktion behinderte. Auch hier übertrug er in seinen neuen Stil und suchte zu motivieren und zu vertiefen.

Die Turandot des Originals, die aus grausamer Willkür die Freier mordet, welche ihre Rätsel nicht raten können, und aus Willkür endlich den ihr verfallenen Freier, dessen Rätsel sie erriet, zum Gemahl erwählt, handelt bei Schiller aus der Empfindung ihrer unwürdigen Stellung heraus, in

der Notwehr des Weibes gegen den Mann und ergibt sich endlich, nachdem „des Stolzes und der Liebe Streit" in ihr geschlichtet ist.

Da so die ganze Dichtung viel mehr Ernst und Schwere bekam, so glaubte Schiller auch die komischen Partien heben zu müssen, damit die Einheit des Tones hergestellt erscheine. Aus der burlesken, volkstümlichen, possenhaften Komik der Maskenspieler wurde lediglich eine parodistische Würde. Die nur skizzierten Teile des Originals wurden in ausgeführten Dialog umgesetzt, weil die Improvisationen auf der deutschen Bühne nicht möglich waren. Die durchgehende Versform, in der bei Schiller die ernsten wie die heiteren Gestalten sprechen, stellte eine gleichmäßige Fläche her und bewirkte durch die Einheit des rhythmischen Gesetzes, dem sich alles fügen muß, die Einheit der Stimmung und des Stiles, die nun für Schiller selbstverständlich war.

Die Turandot wurde am 30. Januar 1802 in Weimar aufgeführt und viermal wiederholt. Andere Bühnen folgten. Als Reinhardt in Berlin 1911 das Gozzische Original zur Darstellung brachte, da konnte man sich erst ganz überzeugen, ein wie anderes Werk aus Schillers Hand hervorgegangen ist. Der phantastische Zauber des Originales ist ganz in ihm geschwunden.

Die Rätsel, welche von der Handlung gefordert wurden, hat Schiller selbst bis auf eines (vom Jahr), das er dem Originale entnahm, gedichtet. Für die 4 Wiederholungen der ersten Aufführung schuf er elf neue Rätsel. Eines wurde von Goethe beigesteuert. Es ist der Charakter dieser Gedichte, daß sie nicht den Scharfsinn, sondern die Einbildungskraft beschäftigen. Im Verhältnis zu den Folgen, die das Rätselspiel in der Handlung hat, sind sie jedenfalls viel zu leicht zu erraten.

Dem Bedürfnis des deutschen Theaters sollten auch die Übersetzungen dienen, die Schiller von zwei kleinen Lustspielen des Pariser Theaterdirektors Louis-Benoit Picard (1769—1828) fertigte. Es fehlte in Deutschland an ge-

schickten Intrigenstücken. Schiller selbst hatte ein solches als dramatische Preisaufgabe gestellt, und er selbst hatte einen solchen Plan: Die Polizei. Wie eine Studie zu diesem Plane mutet die Übersetzung des „Parasiten" an, in dem die Verderbtheit der französischen Gesellschaft den Hintergrund zu dem Charakterbilde des Strebers ausmacht. Das Original: „Médiocre et rampant ou le moyen de parvenir" ist in Alexandrinern gehalten. Schiller übertrug sie (1803) in Prosa. So auffallend das auch zunächst erscheint, so wollte er doch auch damit die Einheit des Stiles herstellen, denn der Unterhaltungston des ganzen Stückes schien ihm die Prosa zu verlangen.

Das Original zu dem „Neffen als Onkel": „Encore des Ménechmes" war selbst schon in Prosa abgefaßt und konnte daher auch viel treuer übersetzt werden als der Parasit. Beide Übersetzungen wurden auf vielen Bühnen gern gegeben.

Das letzte Werk, das Schiller in seinem Leben vollendete, sein Schwanengesang, war die Übersetzung der Phädra von Racine. Er setzte damit eine Richtung fort, die Goethe begonnen hatte. Die Tragödie des französischen Klassizismus war durch Lessing von der deutschen Bühne verjagt worden. Da führte sie Goethe, der doch selbst von falschem Regelzwange zur Wahrheit und Natur zurückgeführt hatte, mit seinen Übertragungen von Voltaires Mahomet (1800) und Tancred (1801) wieder ein. Zu der ersten Aufführung des Mahomet am 30. Januar 1800 dichtete Schiller einen Prolog, der dann freilich für diesen Zweck nicht geeignet war und zu dem Gedichte wurde: „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte". Da sprach er den Sinn der Unternehmung deutlich aus: man wollte in Weimar die endlich frei gewordene Kunst nicht wieder in die alten Fesseln schlagen, aber die neu gewonnene Freiheit hatte einerseits zu einem rohen Naturalismus (Iffland, Schröder, Kotzebue) und andererseits zur Herrschaft zügelloser Phantastik (der Romantik) geführt, was

beides als Formauflösung und falsche Kunst von den Klassikern bekämpft werden mußte. Da sollte der Franke ein Führer zum Besseren werden. Denn ihm ist die Szene ein heiliger Bezirk, aus dem die rohe Natur wie die zügellose Phantastik verbannt ist. Die klassizistische Tragödie Frankreichs konnte ihres strengen Stiles wegen eine gute Lehrmeisterin der deutschen Bühne sein.

Aber ein inneres Verhältnis zu ihr hatte Schiller noch weit weniger als Goethe. Was ihn abstieß, war die Armut der Erfindung, die Kälte der Behandlung, der falsche Anstand der Haltung, die hohle Rhetorik. Er sah wohl Form, aber nicht Fülle. Außerdem erkannte er im französischen Alexandriner eine fast unüberwindliche Schwierigkeit für die deutsche Übersetzung, denn die Eigenschaft des Alexandriners, sich in zwei gleiche Hälften zu teilen und sich durch den Reim zu einem Couplet zu verbinden, bestimmt nicht bloß die ganze Sprache, sondern auch den inneren Geist dieser Stücke, die Charaktere, die Gesinnung, das Betragen. Alles stellte sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und jedes Gefühl und jeder Gedanke wird in diese Form gezwängt. Da nun in der Übersetzung mit Aufhebung dieser Form die ganze Basis weggenommen wird, worauf diese Stücke erbaut wurden, so können nur Trümmer übrig bleiben.

Trotzdem entschloß sich Schiller, um den Wunsch seines Herzogs zu erfüllen, der diese Kunst liebte, zur Übersetzung einer französischen Tragödie. Er wählte Racine, den er weit über Corneille stellte. Die Übersetzung der Phädra, die er vom Dezember 1804 bis Januar 1805 ausführte, als er die anstrengende Arbeit am Demetrius unterbrechen mußte, ist ihm zweifellos am besten von all seinen Übersetzungen gelungen. Der Grund ist: daß ihn doch eine gewisse Wesensverwandtschaft mit Racine verband. Die edle Haltung und der rhetorische Prunk der Sprache, was Shakespeare nicht angemessen war, gab den Charakter der französischen Tragödie wieder. Ja, auch die zweiteilige Natur der französischen Form kam seiner eigenen Art entgegen,

die sich echt dramatisch immer in Gegensätzen fortbewegte. Den Alexandriner konnte er natürlich nicht beibehalten und übertrug ihn, wie Goethe, in fünffüßige Jamben, wodurch viel selbständige Füllungen nötig wurden. Aber er schloß sich enger als Goethe an das Vorbild an und suchte nur stellenweise die kalte Pracht Racines mit mehr Leidenschaft und Innigkeit zu durchdringen. Die Einheit des Stils brauchte er diesmal nicht erst herzustellen, und auch der Charakter der Heldin und mit ihm die tragische Idee konnte ungewandelt bleiben, weil sich hier ein Konflikt abspielt, der seiner eigenen Tragik entsprach.

Die Phädra wurde am 30. Januar 1805 in Weimar dargestellt. Nur vereinzelte Aufführungen folgten. Die Zeiten dieser Kunst waren eben doch vorüber. Die Buchausgabe erschien erst nach Schillers Tod.

Maria Stuart

Gleich nach Vollendung des Wallenstein empfand Schiller die quälende Leere des Künstlers, dem der Kampf mit dem Stoffe Notwendigkeit ist. Er schwankte nur wenige Tage zwischen freier Erfindung und Geschichte. Neigung und Bedürfnis zog ihn zu einem frei phantasierten, bloß leidenschaftlich menschlichen Stoff, denn er hatte die Soldaten, Helden und Herrscher vorläufig herzlich satt. Die Geschichte aber gewann doch den Sieg. Denn bei der Anlage seines Geistes gewährte nur sie ihm die Objektivität und Gegenständlichkeit, die er nun von sich und aller Kunst verlangte. Sein Stofftrieb war auch viel weniger fruchtbar und stark als sein Formtrieb. Aber als ein freier Künstler, als ihr Herr trat er jetzt der Geschichte gegenüber, und ihre Bewältigung war ihm nun, nachdem er an Wallenstein das Handwerk gelernt hatte, keine schwere Aufgabe mehr. Da er Objektivität erstrebte, konnte er jetzt an den Plan zur Maria Stuart gehen, den er einst in den Tagen von Bauerbach nicht ausführen konnte, weil er in diese Gestalt nicht

seine eigene Persönlichkeit hineindichten konnte. Jetzt aber hatte er erkannt, daß nicht der moralische Gehalt den tragischen Helden bestimmt.

Es zeugt von der Entsagungskraft des Dichters, daß er auf den Wallenstein die Maria Stuart folgen ließ. Denn auch diese Gestalt entbehrt der menschlichen Sympathie. Es ist die Form der reinen Handlung, die das ästhetische Erlebnis weckt. Im April 1799 schon ging Schiller an das Studium der Geschichte. Seine Quellen waren die englischen Geschichtswerke von Camden, Hume, Rapin de Thoyras, Robertson und Buchanan, dazu Abhandlungen von Archenholtz, Duchesne und Gentz. Rapin de Thoyras besonders hielt ihm bei der Ausführung das englische Lokal und Wesen lebendig vor der Imagination. Sofort sah nun Schiller, wie die historische Fülle des Gegenstandes zu vereinfachen und tragisch zu gestalten war. Der Stoff schien sich zu der Methode des Euripides, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes besteht, zu qualifizieren, denn er sah eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit aller Politik auf die Seite zu bringen und die Tragödie mit Marias Verurteilung zu beginnen.

Als er im Juni an die Ausführung ging, überzeugte er sich von der tragischen Qualität seines Stoffes: daß man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht und, indem die Handlung des Stückes sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht, und das Mitleid wird sich auch schon finden.

Schiller ließ sich bei der Gestaltung des Stoffes durch Lessings Hamburger Dramaturgie in seiner Überzeugung bestärken, daß die Handlung die Seele des Dramas ist. Die Heidin an sich sollte keine weiche Stimmung erregen. Er wollte sie immer als ein physisches Wesen halten, und das Pathos sollte mehr eine allgemeine Rührung als ein persönliches Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur, heftige Passionen zu er-

fahren und zu entzünden. Die Leichtigkeit und Schnelle der Ausarbeitung zeigte nun, wie der Kampf mit dem widerspenstigen Stoffe des Wallenstein seine Kraft gestärkt hatte. Nur im ersten Akte bereitete die Exposition des Prozesses und der Gerichtsformen eine Schwierigkeit. Dann aber war der poetische Kampf mit der Geschichte überwunden und die Freiheit der Phantasie über die Geschichte hergestellt. Die symbolische Darstellung, die er im Wallenstein gelernt hatte, bewährte nun ihre helfende Kraft.

Im Juli war der erste, im August der zweite Akt fertig. Im September war der dritte Akt bis zur Begegnung der Königinnen geführt. Dann unterbrach die Arbeit am Almanach und Lottens Krankheit die weitere Ausführung. Es folgte die Übersiedelung nach Weimar. Ende Dezember war der dritte Akt vollendet. Eine neue Unterbrechung wurde durch Schillers Arbeit für das Weimarer Theater und seine eigene Erkrankung bewirkt. Im Mai 1800 war der vierte Akt fertig. Da Schiller zum letzten Akte einer eigenen Stimmung bedurfte, zog er sich auf das herzogliche Schloß in Ettersburg zurück, wo er in tiefer Waldeinsamkeit die Tragödie beendigte. Im Juni kehrte er nach Weimar zurück.

Die Bewältigung der Geschichte war zunächst die Aufgabe des Künstlers gewesen. Ein buntes und bewegtes Leben, voll von Leidenschaften und Abenteuern, lag vor ihm. Eine Fülle glänzender Gestalten drängte sich vor seine Phantasie. Aber er hatte Beschränkung und Entsagung gelernt und machte die Fülle der Geschichte zur Voraussetzung der Tragödie, welche nur die letzten drei Tage im Leben der Maria darstellt. Er wich von der geschichtlichen Wahrheit ab, wenn er das Alter der königlichen Frauen und die Zeit von Marias Gefangenschaft bedeutend verringerte, ihre Begegnung, die Liebe Lesters und Mortimers Gestalt, sowie die Beichte und Absolution Marias vor ihrem Tode frei erfand. All diese Abweichungen waren durch ästhetisch dramatische Notwendigkeit bestimmt.

Der politische Kampf zwischen Elisabeth und Maria sollte, losgelöst von den Zufälligkeiten der Geschichte, ein menschlicher Kampf des Weibes gegen das Weib sein. Ihre Begegnung war eine dramatische Notwendigkeit, wenn das Drama nicht in zwei Hälften zerfallen sollte, die sich nicht berührten. Alle Lockungen des Lebens mußten in Mortimer eine symbolische Gestalt gewinnen, da die Frage der Tragödie Leben oder Tod der Maria ist. Die Möglichkeit ihrer Rettung, welche die dramatische Spannung erzeugt, war mit Lesters Liebe gegeben. Die Beichte und Absolution des letzten Aktes macht die Entwicklung anschaulich, welche die Heldin im Laufe der Tragödie erlebt.

Der tragische Gedanke, mit dem Schiller den Stoff bezwang, war der: daß Marias Schicksal, welches zwischen Tod und Leben schwebt, gerade von denen für den Tod entschieden wird, die für ihr Leben zu kämpfen scheinen. So wurde Wallenstein von allen Schritten, die ihn zu retten schienen, in den Abgrund geführt. Die schicksalsmäßige Tragik des Lebens enthüllt sich in solchen Tragödien. Aber Maria kann selbst keinen Schritt zu ihrer Rettung tun, denn sie ist gefangen. Wenn also eine dramatische Handlung entstehen soll, so müssen äußere Mächte für und gegen sie kämpfen, und das bestimmte auch die Komposition des Dramas. Die Entscheidung aber muß doch ihr eigenes Werk sein. Die Möglichkeit der Rettung, die Lester ihr in der Begegnung mit Elisabeth gibt, wird durch sie selbst in ihr Verderben gewandelt.

Aber ihre Freiheit erscheint noch in tieferer Bedeutung. Es liegt in Schillers Idee des Erhabenen, daß der tragische Held, der dem Schicksal als ein physisches Wesen erliegt, doch als ein freies Wesen untergeht. In keinem seiner Dramen vielleicht kommt dies so klar heraus wie in der Maria Stuart, denn die Entwicklung der Heldin geht in dieser Tragödie eben dahin, daß sie aus einem „physischen" Wesen (als das sie Schiller ursprünglich halten wollte) gerade unter der Gewalt des Schicksals zu einem erhabenen Cha-

rakter wird. Der Tod, um den die ganze Tragödie sich dreht, ist das unentrinnbare Schicksal, an dem alle menschliche Freiheit zu scheitern scheint. Aber nur die Freiheit des Menschen als eines physischen, sinnlichen Wesens. Wenn er das Recht des Todes anerkennt, wenn er ihn auf sich nimmt als Sühnung und Erlösung, wenn er ihn will, dann hat gerade der Tod seine höhere Freiheit bewiesen. Und so ist es in dieser Tragödie. Maria, die sich im Anfang noch von dem lockenden Leben verleiten ließ, geht am Ende freudig in den Tod, weil er die Sühne ihrer Schuld bedeutet. So nur war es möglich, aus Maria eine tragische Heldin zu machen. Wallenstein, der selbst die Freiheit hatte, sich durch Verzicht zu retten, wird im Schlafe ermordet. Die gefangene Maria, die dem Tode nicht entgehen kann, muß sein Recht mit Freiheit anerkennen.

Diese Freiheit aber ist erst dadurch ganz erhaben, daß dieses Recht des Todes nur in ihrem Bewußtsein und nicht auch das Recht des irdischen Gerichtes ist, welches ihn über Maria verhängt. Vor dem irdischen Gerichte stirbt sie ohne Schuld. Aber der Tod ist ihr sittliches Gericht. Auch in dieser Tragödie also, welche scheinbar nur den Sieg der rohen Gewalt über die Unschuld darstellt, waltet der Gedanke der Nemesis.

Die Entwicklung der Heldin gibt die innere Bewegung des Dramas ab. Die äußere Bewegung geht von den Mächten aus, die um ihr Leben oder um ihren Tod kämpfen. Die um ihr Leben kämpfen, bewirken ihren Tod. Die um ihren Tod kämpfen, bewirken ihr höheres Leben. Ihre Gegnerin ist Elisabeth, ein Typus des Weibes, wie sie, aber nicht des lockenden und verführenden Weibes, sondern des Weibes, das von der Natur und dem Leben um den Genuß der Weiblichkeit gebracht ist. Das besonders erregt ihren Haß gegen Maria, der nur mit ihrem Tode enden kann. Es ist der Kampf des reizlosen, aber mächtigen Weibes mit dem schönen, aber ohnmächtigen Weib.

Dieser menschliche Kampf wird noch von anderen Mo-

tiven unterstützt, welche in die Weite des geschichtlichen Lebens hineinführen. Denn ein geschichtliches Drama soll auch den Geist der Geschichte zur Erscheinung bringen. Mit dem Haß gegen Maria und der Eifersucht um Lesters willen eint sich die Notwendigkeit des Staates, welche den Tod Marias verlangt, und die Notwendigkeit der protestantischen Religion, welche den alten Glauben zu vernichten hat. Reformation und Gegenreformation, Staat und Persönlichkeit bringen in diesem Kampf der Frauen ihren Kampf zum Austrag.

Diese Mächte verlangten alle eine sinnliche Gestaltung, und hier wendete nun Schiller seine neue Kunst der symbolischen Darstellung an, welche die Masse in einem Repräsentanten zur ästhetischen Erscheinung bringt. Der Gedanke der Staatsnotwendigkeit ist in Burleigh lebendig geworden. Alle menschliche Schwachheit verkörpert sich in Lester. Der Gedanke des Rechtes tritt mit Talbot in dieses Drama ein. All diese Gestalten aber vertreten schließlich doch nur all die Mächte, die in Elisabeths Innerem kämpfen: Weiblichkeit, Staatsgefühl, Rechtsgefühl. Die Mannigfaltigkeit ihres Kreises gewinnt Einheit in ihrer Gestalt.

Ebenso ist es auf der andern Seite. Da tritt in Mortimer all die sinnliche Verlockung vor Augen, die von Maria ausgeht, ohne daß sie es will, und die ihr Schicksal ist, und gleichzeitig die Macht des Katholizismus, die gegen das protestantische England kämpft. Da zeigt sich in der Amme, daß sie doch auch Zärtlichkeit zu erwecken vermag, in dem Haushofmeister die Reinheit des Glaubens. Auch diese Gestalten also fassen sich in Maria selbst zur Einheit zusammen. Es ist schließlich doch nur der Kampf von Elisabeth und Maria, der sich in dieser Tragödie abspielt, und die Begegnung der Königinnen ist nur die letzte Individualisierung, die letzte Steigerung in dem Kampfe der beiden Welten, die sich in diesen Frauen repräsentieren. Solche Einfachheit bei aller Fülle hat die symbolische Dar-

ſtellung ermöglicht. Schon das Wallenſtein-Drama hatte die Armee in typiſchen Vertretern, dieſe wieder in den Generalen und dieſe endlich in Wallenſteins Geſtalt zuſammengefaßt und ſo die Einheit in die Mannigfaltigkeit gebracht. Aber damals hatte es Schiller noch nicht gewagt, auch noch das feindliche Lager, den kaiſerlichen Hof, direkt in den Kreis der Darſtellung zu ziehen. Jetzt gelang es ihm auf ganz einfache Weiſe durch die ſymboliſche Darſtellung, die beiden feindlichen Lager darzuſtellen. Die Kompoſition und der Gang der Handlung war nach alledem wie von ſelbſt gegeben.

Es war die Aufgabe des Expoſitionsaktes, zunächſt die Fülle der hiſtoriſchen Begebenheiten darzulegen, welche der Tragödie vorausgingen, den Zuſtand zu bezeichnen, in dem Maria ſich befindet und den Keim der dramatiſchen Kataſtrophe zu legen. Es iſt in ſeiner Einfachheit ein genialer Gedanke, daß Schiller zu ſolchem Zwecke die Bilder der Vergangenheit an Marias Erinnerung vorüberziehen läßt, weil es der Todestag ihres ermordeten Gemahls iſt. Da tritt an ſie, die ſich ſchon mit ſchmerzlicher Reſignation in ihr Schickſal gefügt hat, noch einmal die ganze Verlockung des Lebens und der Freiheit mit Mortimer heran. Er iſt ein Schwärmer und Phantaſt, nicht wie Max Piccolomini ein Idealiſt. Burleigh aber verkündet ihr den Spruch des Gerichtes: daß ſie zum Tode verurteilt iſt. Maria hat jetzt nur noch eine Hoffnung: ſie bittet um eine Begegnung mit Eliſabeth, um ſie zu rühren. Von nun an ſteht die Kataſtrophe als eine entſchiedene Notwendigkeit da, und jeder Schritt, der von ihr fortzuführen ſcheint, beſchleunigt ſie.

In dieſem erſten Akte tritt die Gegnerin, Eliſabeth, noch gar nicht auf, im zweiten Akte verſchwindet Maria ganz, und Eliſabeth erſcheint in ihrer Welt. Die Frage iſt, ob ſie eine Begegnung mit Maria bewilligen wird, die Burleigh aus Staatsnotwendigkeit verwirft, die Talbot aus dem Grunde des Rechtes von ihr verlangt. Ihr guter und ihr böſer Genius ſcheint in dieſen Geſtalten um ſie zu kämp-

sen, und dieser Kampf ist mit plastischer Einfachheit und Eindringlichkeit dargestellt. Lester nimmt eine Zwischenstellung ein. Denn er ist der vorsichtige und kluge Höfling, dessen Ehrgeiz die Person der Elisabeth erringen will, dessen Sinnlichkeit von Marias Schönheit angezogen wird. Aber Elisabeth, die so gerne Weib sein möchte, wie es Maria in ihrem Leben war, soll aus Politik den ungeliebten König von Frankreich heiraten. Mit diesem Plane, der sie gegen Maria aufbringt, scheint sie für Lester verloren zu sein, und da läßt er sich von Mortimer bestimmen, einen Versuch zu Marias Rettung zu unternehmen: er bewirkt die Begegnung der Königinnen.

Wenn die beiden ersten Akte die Gegner nacheinander und getrennt darstellten, so stellt nun der dritte Akt als der Höhepunkt der Tragödie ihre Begegnung dar. Diese Begegnung aber, die Marias Rettung sein sollte, wird ihr Verderben, indem sie ihr Triumph über Elisabeth wird. Mit höchst dramatischer Steigerung stacheln diese beiden Frauen sich gegenseitig immer mehr und mehr ihre ganze Weiblichkeit auf, und in diesem Kampfe muß Marias heißeres Temperament den Sieg erringen, der ihr Verderben ist. Ihre Freunde tun das Ihrige zu ihrem Untergang. Man weiß, daß Mortimers Plan, sie noch in der gleichen Nacht zu befreien, mißlingen muß. Denn die Handlung rollt nun aus eigener Schwerkraft mit unaufhaltsamer Gewalt hinunter. Marias Schicksal liegt in Elisabeths Hand. Darum läßt der vierte Akt Maria wieder ganz verschwinden.

Der Bund mit Frankreich ist zerrissen, und Lester hat neue Hoffnung auf Elisabeths Besitz. Aber er hat den Verdacht auf sich gezogen und muß sich reinigen. Darum verrät er Mortimer, der sich selbst den Tod gibt, und willigt in die Enthauptung Marias, die das Volk von Elisabeth verlangt. Noch einmal werden die verschiedenen Stimmen ihrer Brust, wie bei der Frage der Begegnung, in den Stimmen Burleighs und Talbots laut. Und wieder gibt Lester die Entscheidung. Sie unterschreibt das Todesurteil.

Maria hat indessen Zeit gehabt, sich zu fassen. Mit dem fünften Akte tritt sie wieder auf, als Überwinderin. Denn das Leben lockt sie jetzt nicht mehr, und der Gedanke des Todes hat seine Furchtbarkeit für sie verloren. Während man um ihre physische Freiheit kämpfte, hat sie sich selbst die höhere Freiheit der Vernunft erkämpft. Aus dem Sinnenwesen hat gerade das Schicksal den erhabenen Charakter entwickelt. Sie erkennt den Tod als die gerechte Sühnung ihres schuldvollen Lebens an, wenn sie auch vor dem irdischen Gericht, das sie verurteilt, ohne Schuld dasteht. Sie nimmt gefaßten Abschied von den Ihrigen und ist so innerlich bereitet, Absolution und Abendmahl zu empfangen. So geht sie in den Tod. Keiner aber von allen, die da kämpften, errang den Preis des Kampfes. Maria allein ist die Siegerin. Burleigh wird verbannt. Elisabeth steht, von Talbot und Lester verlassen, einsam da.

Diese Tragödie konnte nicht mit einem persönlich menschlichen Mitgefühl für die Heldin rechnen. Die tragische Handlung ist es, die das Pathos weckt. Darum sind die beiden Gegner, Maria und Elisabeth, in der Komposition ganz gleichwertig behandelt. Der erste Akt stellt nur Maria dar, der zweite nur Elisabeth. Im dritten Akte erfolgt die Begegnung. Der vierte Akt bringt nur Elisabeth. Der fünfte ist in seinem größten Teil Maria gewidmet. Aber der Schluß spielt sich um Elisabeth ab. In dieser Komposition zeigt sich eine typische Eigenschaft der klassischen Kunst: die gleichmäßige Ausführung der Teile und die stete Herstellung des Gleichgewichtes. Es war nicht zu fürchten, daß dadurch der Schwerpunkt des Dramas verrückt würde, denn Maria bleibt doch seine Heldin, weil sich die ganze Handlung nur um die Frage ihres Todes oder ihres Lebens dreht. In ihr vollzieht sich auch die dramatische Entwicklung.

Der Sieg des Gesetzes über die Sinnlichkeit in ihr symbolisiert sich in der Form des Dramas, welche die Mannigfaltigkeit der Menschen und Begebenheiten durch ein strenges

Geſetz zur Einheit bindet. Dieſe Tragödie iſt ein architektoniſcher Bau, in welchem jede Szene die feſte Grundlage der nächſten Szene, jeder Akt die feſte Grundlage des nächſten Aktes bildet. Vorbereitende Szenen ſtellen immer die Gliederung zwiſchen den Hauptſzenen her. Von der ſtrengen Linie wird nirgends abgewichen. Dieſer Form entſpricht die gleichmäßige Behandlung der Sprache. Der Rhythmus hebt alle Geſtalten in eine gleichmäßig poetiſche Atmoſphäre. Nur einmal erlaubt ſich der Dichter eine größere Freiheit oder Mannigfaltigkeit im Silbenmaß: als er Marias freudig erregte Stimmung vor der Begegnung mit Eliſabeth in lyriſch beſchwingten Verſen zu wirkungsvollem Ausdruck bringt. Aber auch hier noch ſtellt er durch Fügung dieſer Verſe zu lyriſchen Geſchloſſenheiten die feſte Form wieder her. Sonſt verzichtete Schiller, der Objektivität zuliebe, hier mehr als im Wallenſtein auf lyriſche Einlagen. Die Sprache iſt einfacher geworden. Das Werk zeigt nicht nur in ſeiner Tragik und ſeinen Charakteren einen ſtrengeren Realismus.

In dieſer Tragödie hatte Schiller, durch die Erfahrung am Wallenſtein belehrt und aus dem Verlangen, die deutſche Bühne zu heben, von vornherein gleich alles nicht nur dramatiſch, ſondern auch theatraliſch angelegt. Daß es ihm geglückt war, zeigte der große Erfolg, den das Drama nach ſeiner erſten Aufführung in Weimar am 14. Juni 1800 überall errang. Nur die Abendmahlſzene erregte Anſtoß und mußte für das Theater umgewandelt werden. Die Buchausgabe erſchien 1801. Eine engliſche Überſetzung von Melliſh konnte das nationale Vorurteil Englands nicht beſiegen. Frankreich aber eignete ſich das Werk durch mehrfache Überſetzungen an.

Die Jungfrau von Orleans

Kaum hatte Schiller die Maria Stuart beendet, da ergriff ihn ſchon eine neue Idee. Die engliſchen Geſchichts-

werke von Hume und Rapin de Thoyras, die er zum Zweck seiner letzten Tragödie studiert hatte, brachten ihm wieder einen Gegenstand nahe, den er schon aus Pitavals merkwürdigsten Rechtsfällen kennen mußte: die Geschichte der Jungfrau von Orleans. Am 16. Juni war der Entschluß gefaßt, sie zu einer Tragödie zu gestalten. Zunächst waren freilich noch viele Vorarbeiten nötig und mannigfache Schwierigkeiten zu überwinden. Schiller bediente sich bei seinen Quellenstudien besonders der Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi (1790) de l'Averdys, ferner einer Chronik des 15. Jahrhunderts, die er in Godefroys Collection universelle des mémoires particuliers relatifs à l'histoire de France (1785) fand, der Histoire du siège qui fut mis devant la ville d'Orléans (1606) und anderer Schriften noch.

Daß der Stoff sich zu einer reinen Tragödie eigne, daran zweifelte er von Anfang an nicht. Hier war eine Hauptperson, gegen die, was das Interesse betrifft, alle übrigen Personen in keine Betrachtung kommen.

Aber im Juli war er immer noch nicht mit dem Schema fertig. Die Schwierigkeit war die: daß sich dieser Stoff nicht in wenige, große Massen ordnen ließ und in Absicht auf Zeit und Ort zu sehr zerstückelt werden mußte, was immer der Tragödie widerstrebend ist, wenn auch die Handlung selbst die gehörige Stetigkeit hat.

Diese Schwierigkeit war nur durch eine Erweiterung des Formbegriffes zu überwinden. Schiller sah, daß man sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln lassen dürfe, sondern daß man es wagen müsse, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich zu erhalten. Das Mädchen von Orleans läßt sich „in keinen so engen Schnürleib einzwängen" wie die Maria Stuart. Die dramatische Handlung hat einen größeren Umfang und bewegt sich mit größerer Kühnheit und Freiheit. Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden. Die Idee eines Trauer-

spiels muß immer beweglich und werdend sein und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich herstellen. Gewiß hat sich Schiller diese freiere Auffassung der Form, die er nun in seiner „romantischen Tragödie" verwirklichte, unter dem Eindruck der romantischen Dichtung gebildet, die damals in ihrer Blüte stand.

Im August war er mit dem Schema fertig, und am 5. September begann die Ausarbeitung. Goethes Vorlesung der Helena regte ihn zu den Trimeter-Szenen an, die am 19. November beendet waren. Im Dezember war die eigentliche Geschichte überwunden und doch in ihrem möglichsten Umfang benutzt. „Die Motive sind alle poetisch und größtenteils von der naiven Gattung."

Der rührende und poetische Gegenstand hielt den Dichter warm, und er war diesmal mit dem ganzen Herzen dabei. Diese Dichtung floß ihm mehr aus dem Herzen als die vorigen Dramen, wo der Kunstverstand mit dem Stoffe zu kämpfen hatte. Am 11. Februar las er Goethe die ersten drei Akte vor. Da ihn in Weimar allzu viel von der Arbeit ablenkte, und er für den Schluß wieder wie bei der Maria Stuart einer eigenen Stimmung bedurfte, zog er sich am 5. März nach Jena in sein Gartenhaus zurück, um hier in Ruhe das Werk zu vollenden. Als er am 1. April nach Weimar zurückkehrte, brachte er den vierten Akt fertig mit. Der letzte war am 16. April beendet. Im April 1801 erschien das Drama in Form eines Kalenders auf 1802 bei Unger unter dem Titel: „Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie."

Warum zunächst nannte Schiller diese Tragödie romantisch? Er war ein Gegner der Romantik, und die Romantik haßte ihn. Nichtsdestoweniger ging sie doch auch gerade von ihm aus, und Schiller verwarf in ihr: die Überspannung seines eigenen Strebens. Er hatte in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung den Unterschied der Gattungen aufgestellt, der etwa, wenn auch keineswegs genau, dem Unterschiede der klassischen und roman-

tischen Poesie entspricht. Er selbst hatte sich als den sentimentalischen Dichter dargestellt. Wie er nun hier die Gefahr der naiven und der realistischen Richtung darin erkannte, daß sie sich in die platte und gemeine Natur verliert, so erkannte er die Gefahr der sentimentalischen oder idealistischen Richtung darin, daß sie sich ins Grenzenlose verliert. Auf beiden Abwegen entsteht die Leerheit. Denn ein Gegenstand ohne Geist und ein Geistesspiel ohne Gegenstand ist im ästhetischen Urteil ein Nichts. Der sentimentalische Dichter geht über die Grenzen der wirklichen Natur hinaus, aber nur, um sich zum Ideale zu erheben. Wenn er die Natur aus Willkür verläßt und das wilde Spiel der Imagination schon für poetische Begeisterung achtet, wenn kein Gesetz mehr in seinem Spiele waltet, dann wird er zum Schwärmer, zum Phantasten. Diese Verirrung des sentimentalischen Ideentriebes, der ihn selbst bestimmte, glaubte Schiller in der Romantik zu erkennen, und darum lehnte er sie ab.

Die Romantik war auf ihrem Wege ins Grenzenlose zum Wunderbaren gekommen, in dem das Gesetz der Natur aufgehoben erscheint. Das Wunderbare kommt nun auch in Schillers Tragödie zur Erscheinung, aber das Wunderbare nicht als das Übernatürliche, sondern als die höchste Steigerung der Natur, nicht als das Gesetzlose, sondern als die wunderbare Macht des Gesetzes. Die poetische Gestaltung freilich machte die Verwendung der katholischen Mythologie notwendig, sowie der historische Stoff die Zeit des Mittelalters mit sich brachte, und beides wieder hat diese Tragödie mit den Dichtungen der Romantik gemein, mit denen sie auch den nationalen Gedanken teilt. Die Form endlich zeigt eine Auflösung, die ihr von den romantischen Dramen kam. Aus diesen Gründen schon konnte Schiller sein Werk romantisch nennen.

Aber er konnte es noch aus einem tieferen Grunde. So wie er mit seinen bisherigen Dramen gegen den platten Naturalismus, also die Ausartung des Realismus kämpfte,

so kämpfte er mit diesem Drama gegen die romantische Phantastik, also die Ausartung des Idealismus, indem er das wahre Wesen der echten Romantik, der echt sentimentalischen Dichtung, auf ihren allerreinsten und klarsten Ausdruck brachte. Man hat es immer übersehen, daß er in dieser Tragödie den Grundgedanken seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung poetisch gestaltete.

Die Jungfrau von Orleans ist die reinste und klarste Formung seiner sentimentalischen Weltanschauung. Nicht eigentlich deshalb, weil er hier das Schicksal des Ideals auf Erden zur Tragödie machte, sondern weil er hier die Entwicklung des Menschen von der Natur zur Freiheit, oder vielmehr von der Natur durch Freiheit zu einer idealen Natur darstellte.

Indem er das Schicksal der Idee auf Erden zum Grunde machte, zeigte er freilich schon, daß sein Idealismus sich nun auf den Boden des Realismus gestellt hatte. Er sah, wie die Wirklichkeit das Ideal nicht vertragen kann, es in den Staub ziehen muß, und darin enthüllte sich ihm die tiefste Tragik des Lebens. Aber er sah, er erlebte mehr: daß der Mensch, der das Ideal unter dem Zwange des Schicksals vernichtet hat, es aus Freiheit in seinem Innern herzustellen vermag.

Keine zweite Tragödie Schillers ist so unmittelbar aus seinem Erlebnis geflossen wie diese. Daher konnte er sagen, daß sie mehr als alle anderen mit dem Herzen gedichtet sei. Der weltüberwindende Glaube an das Ideal, den er in der Jungfrau verkörperte, war sein eigener Glaube, ihre göttliche Mission auf Erden war seine eigene Mission. Denn wie die Jungfrau einer erschlafften Zeit das Ideal entgegenhält, so sollten seine Tragödien die erschlaffte Gegenwart zur Erhabenheit anspannen. In ihr stellte er das Genie und seine Allmacht dar, so wie er es sich dachte und in sich fühlte. Mit dieser Tragödie gab er die strenge Objektivität wieder auf, um die er sich im Wallenstein und in der Maria Stuart bemüht hatte. Er sprach aus

seiner Heldin. Er feuerte in ihr die übrigen Gestalten an. Er litt mit ihr um das Schicksal der Idee. Er ließ sie werden, was er selber war: aus dem Wesen der Natur, das ohne Wahl und Verdienst das Ideal empfängt, zu dem Wesen, das mit Freiheit und Bewußtsein es in sich erschafft.

So wurde ihm dieser Gegenstand zum Symbol der Menschheitsentwicklung. Nur die Geschichte konnte die Form seines Erlebnisses sein. Im Mittelalter hatte er, wie seine historischen Schriften zeigen, jene Wunderkraft des Idealismus gesehen, die er nun darstellen wollte. Es bedurfte der romantischen Anregung nicht.

Auch jetzt zwar stellte er sich als ein freier Künstler der Geschichte gegenüber. Aber die Geschichtswissenschaft hat bewiesen, daß seine Auffassung der rätselhaften Erscheinung historischer ist als das Bild der Jungfrau, wie es zu seiner Zeit gesehen wurde. Seine Dichtung war eine Rettung. Denn die Gestalt der Jungfrau von Orleans war in den Schmutz gezogen worden. Shakespeare hatte sie aus nationalem Fanatismus in seinem Drama Heinrich VI. zu einer gemeinen Dirne und Hexe gemacht. Voltaire hatte sie aus aufklärerischem Fanatismus in seinem zotigen Heldenepos „La Pucelle d'Orleans" (1757) dem Gelächter und Gespötte der Welt preisgegeben.

Gegen Voltaires Zerrbild richtete Schiller bald nach Vollendung seiner Tragödie das Gedicht: „Voltaires Pucelle und die Jungfrau von Orleans", das er dann „Das Mädchen von Orleans" nannte, um die allgemein symbolische Bedeutung des Gedankens von dem Schicksal des Erhabenen auf der Erde nicht zu verwischen. Von Shakespeares Darstellung konnte er wenigstens bei aller Gegensätzlichkeit der Auffassung doch manches brauchen. Sie lehrte ihn, die Ereignisse zu konzentrieren. Daß die Versöhnung zwischen Frankreich und Burgund, die Wiedergewinnung von Paris, der Tod Talbots noch in die Lebenszeit Johannas fällt und ihr eigenes Werk ist, das ist auf Shakespeares Darstellung zurückzuführen.

Aber Schiller ging in der dramatischen Konzentration der Stoffmassen noch weiter. Er zieht Jahrzehnte zu Wochen, ja zu Tagen zusammen. Ganz frei gestaltet er den Schluß. Johanna wurde in Wirklichkeit den Engländern ausgeliefert und 1431 als Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt, ohne daß ihr König sie auch nur zu retten versuchte. Dieses Ende konnte Schiller natürlich nicht gebrauchen. Seine Heldin muß in Schönheit untergehen, versöhnt mit sich und ihrem Volke. Ein Idyll seliger Verklärung mußte das Ende dieses Dramas sein, wie sein Anfang ein Idyll der reinen Natur sein mußte. Diese Form war durch den dramatischen Grundgedanken notwendig gemacht. Denn diese Dichtung stellt die Entwicklung der Heldin von Natur zur Freiheit dar.

Der „Prolog" des Dramas ist also das Idyll der Natur, aus dem die Jungfrau tritt. Mit Größe und Einfachheit wird der Mensch im Stande der Kindheit und der Unschuld dargestellt, das heißt: in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und der Natur. Sie wollen von Kampf und Streit der Nationen nichts wissen, sie haben noch kein Gefühl für Staat und Nation. Sie fühlen nur die Natur, und darin liegt ihre Vollkommenheit. Aber diese Vollkommenheit ist nicht ihr Verdienst, weil sie nicht das Werk ihrer Wahl ist, sondern Notwendigkeit der Natur.

Diese Natur faßt sich in höchster Steigerung zu Johannas Gestalt zusammen. Alles, was Schiller in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung von dem naiven Genie gesagt hat, ist in dieser Gestalt lebendig geworden, wie in Wallenstein der Realismus lebendig wurde. Sie ist das Kind, das, vom Instinkte der Natur geleitet, die schwerste Aufgabe mit Leichtigkeit erfüllt. Ihre Einfälle sind Eingebungen eines Gottes, denn alles, was die gesunde Natur tut, ist göttlich. Götterssprüche tönen aus dem Munde des Kindes.

Dieser Gedanke der philosophischen Abhandlung wird hier wörtlich genommen, damit er Poesie werde. Der reinen

Jungfrau ist eine göttliche Eingebung geworden, die sie erfüllen muß. Das Ideal ist ihr erschienen, und sie muß es verwirklichen. Denn Ideal und Natur ist noch ungetrennt in ihr. Sie folgt dem Rufe nicht aus freier Wahl, nicht aus Erkenntnis oder Sittlichkeit, sondern dem Zwange der Natur mit blinden Augen gehorchend. Ihre Vollkommenheit ist nicht ihr Verdienst, weil sie nicht das Werk ihrer Wahl ist.

Um aber das Ideal zu verwirklichen, muß sie aus dem Stande der reinen Natur heraustreten, und das ist ihr tragisches Geschick. Sie muß die Einheit ihres Wesens verlieren, den Gegensatz von Wirklichkeit und Ideal erleben, um sich dann in freier Wahl für das Ideal zu entscheiden und so auf der Stufe der Freiheit zur Natur zurückzukehren. Sie muß die Entwicklung der Menschheit in sich selbst vollenden. Ihre göttliche Eingebung war, daß sie nur dann ihre Sendung erfüllen werde, wenn sie aller irdischen Liebe entsage und ein reines Gefäß des Ideales bleibe. Denn das Ideal, wie es selbst die Einheit ist, verlangt die ungeteilte Liebe und Kraft.

Ein einfaches Hirtenmädchen tritt sie nun, dem Rufe des Geistes folgend, aus dem Stande der Natur. Ihr Abschied ist schmerzlich, ihre Sendung ist ihr keine Freude, ihre Begeisterung ist nicht Jubel. Sie handelt, weil sie handeln muß, fast widerwillig. Das Ideal, das sie verwirklichen muß, ist die Freiheit ihres Volkes. Aber die höhere Freiheit muß Johanna erst in sich selbst erkämpfen, und diese höhere Freiheit ist das Ideal.

So tritt sie also aus dem Stande der Natur in die zum Staat gewordene Gemeinschaft der Nation. Es ist eine entartete Welt, eine erschlaffte und verrohte Zeit. Während Frankreich an England verloren geht, hält der König einen Hof der Liebe, an dem die Liebe ein Spiel ist. Die Bande der Natur sind gelöst, denn die Mutter kämpft gegen den Sohn, und Burgund kämpft gegen Frankreich. Schon will der König freiwillig sein Land im Stiche lassen, da kommt

die Nachricht von dem Siege Frankreichs, den die Jungfrau errungen hat, und kommt die Jungfrau selbst. Das Wunder, das sie tat, war die Macht der Begeisterung, die dem Glauben an das Ideal entströmt. Mit der genialen Sicherheit des naiven Instinktes erkennt sie den König, der für sie kein Wesen der Erfahrung, sondern eine Idee ist, die niemals stirbt. Die Erhabenheit des Ideales in ihr tut ihre Wirkung: sie spannt den erschlafften König an. Die Schönheit des Ideales in ihr wird den verrohten Fürsten von Burgund zur Natur zurückführen. Die Wirkung der Jungfrau ist — die Wirkung der großen Tragödie.

Sie führt nun ihr Volk mitten in das feindliche Lager hinein. Sie kann die Engländer schlagen, weil denen die Begeisterung fehlt, weil keine Idee auf ihrer Fahne steht. Ihr Feldherr Talbot ist der aufgeklärte Geist, in dem die Aufklärung zum Materialismus geworden ist, Voltaires Geist, der an kein Wunder glauben will. Was die Macht des Ideales wirkt, das hält er für Gaukelspiel und Narrheit. Lionel hat nichts wie den physischen Mut. Isabeau aber ist das Gegenbild der Jungfrau: ein unreines Weib. So kann sie nicht zum Siege führen, wenn die reine Jungfrau gegen sie kämpft.

Aber schon tun die ersten Zeichen sich kund, daß Johanna die Grenzen der Natur überschreitet, wie es geschehen muß, wenn sie sich von der Natur zum Ideale erheben soll. Man bittet sie, daß sie nicht selbst als ein Weib die mordende Waffe führe. Sie muß es tun, weil es die innere Stimme ihr gebietet. Und nun spielt sich die Szene mit dem Jüngling Montgomery ab.

Diese Szene hat Schiller durch die Trimeterform herausgehoben, und dadurch schon hat er ihre Bedeutung betont. In Wahrheit ist es diese Szene, welche die Hauptszene der ganzen Tragödie zwischen Johanna und Lionel erst beleuchtet, indem sie ihr Gegenstück ist. Johanna tötet den um sein Leben flehenden Jüngling, weil sie ihn töten muß, freudlos, wahllos, als blindes Werkzeug des Ideals. Aber

die Weibnatur wird ſich in ihr rächen. Als ſie dann Lionel töten ſoll, da empört ſich die Natur in ihr, da muß ſie freudlos, wahllos, dem blinden Zwange der Natur folgen und den Geliebten ſchonen, da weiß ſie erſt durch die Erinnerung an dieſe Szene, daß nicht Mitleid ſondern Liebe ſie dazu trieb.

In dieſer Szene mit Montgomery alſo, die als repräſentierendes Symbol für viele ſolcher Szenen daſteht, kündigt ſich ſchon Johannas Schickſal an, und der ſchweren Schickſalsſtimmung wegen iſt dieſe Szene, die ohnedies der homeriſchen Szene zwiſchen Achill und Lykaon nachgebildet iſt, in dem antiken Versmaß des Trimeters gehalten, auf das Schiller durch Goethes Helena aufmerkſam wurde.

Während aber Johanna ſelbſt noch ganz das Weib verleugnet, bemächtigt ſich ihrer die irdiſche Begier. Dunois und La Hire werben um ſie. Es iſt das Schickſal der Idee, wenn ſie unter die Menſchen tritt, daß ſie unter die irdiſchen Dinge gezogen wird. Aber Johanna weiſt alle Werbungen zurück, nicht weil ſie ſo will, ſondern weil ſie ſo muß. Denn nur die reine Jungfrau kann das Werk vollenden, in der die Einheit der Kraft beſteht. Man ſoll ſie als Gefäß der Gottheit und nicht als ein Weib betrachten.

Da vernichtet ſie ſelbſt das göttliche Gefäß. Die Szene mit dem ſchwarzen Ritter iſt die Vorbereitung. Die überirdiſche Erſcheinung warnt ſie, noch einmal in den Kampf zu gehen. Johanna glaubt, daß ein Trugbild der Hölle ſie verwirren will. In Wahrheit iſt es die innere Stimme, die zu ihr ſpricht, ein guter Genius, der ſie warnt, und doch auch ein böſer, weil er Johannas Entwicklung zur Freiheit, welche nur durch Zwieſpalt gehen kann, vereiteln möchte. Die Stimme der Natur hat geſprochen. Der erſte Zweifel iſt lebendig geworden. Sie will ihn töten und kann es nicht. „Töte, was ſterblich iſt." Sie kann nun auch das, was ſterblich iſt, Lionel, nicht töten. Denn nun empört ſich die Natur in ihr. Das Ideal verlangt, daß ſie den Feind ihres Volkes töte, die Natur, die Liebe

verlangt, daß sie ihn schont. Damit ist der Zwiespalt zwischen Ideal und Leben in sie getreten, und ihre Einheit ist zerstört. Wie sie bisher wahllos dem Geiste folgte, so muß sie nun der Natur folgen. Aber diese Notwendigkeit ist doch ihre erste Wahl, ihre erste Freiheitstat, denn sie weiß, daß sie mit ihr dem Ideale untreu wird. Die Freiheit muß mit dem Bewußtsein der Schuld beginnen. Natur und Idee müssen in Zwiespalt treten, damit der Mensch zur Freiheit erwache.

Der große Monolog zu Anfang des vierten Aktes, dessen wechselnde Rhythmen und Formen die Bewegung ihrer Brust wiedergeben, spricht die aufdämmernde Erkenntnis aus. Sie ist schuldig. Aber ihre Sendung war nicht ihre Wahl und für menschliche Kraft zu schwer. Es ist von größter Wahrheit, wie sie nun, da sie aus dem Stande der Unschuld getreten ist, zum ersten Male die Sehnsucht, das Heimweh nach der reinen Natur empfindet. Sie ist aus dem naiven zum sentimentalischen Menschen geworden. Sie hat die Trennung von Natur und Ideal in ihrem eigenen Erlebnis vollzogen. Rückkehr zur Natur ist nicht mehr möglich. Unter dem Zwange des Schicksals muß sie sich vorwärts zum Ideale bewegen. Die Natur, die sie verlassen hat, ist es, die mit der Stimme ihres Vaters die Anklage gegen sie erhebt, daß sie mit unnatürlichen, zauberhaften Wesen in Verbindung steht. Sie kann sich nicht verteidigen, denn in anderem Sinne hat die Anklage recht: sie hat ja wirklich die Natur verloren, und die Donnerstimme der Natur spricht selber gegen sie.

Aber auf der Flucht, in der Verbannung findet sie sich wieder, indem sie sich erkennt, die sie sich selbst bisher ein Geheimnis war. Der Friede kehrt in sie zurück, und sie hat die neue Kraft nur noch zu bewähren. Wunder geschehen nicht mehr. Sie wird von den Engländern gefangen. Lionel will sie retten: wenn sie die seine wird, Frankreich entsagt und Englands Fahne trägt. Jetzt hat sie zu wählen: zwischen der Natur, die sie zu Lionel zieht,

und dem Ideal. Und nun, in freier Wahl, nicht mehr einer Notwendigkeit blind gehorchend, entscheidet sie sich für das Ideal, indem sie Lionels Antrag von sich weist. Damit hat sie sich zur inneren Freiheit durchgekämpft, die ihr nun auch die äußere Freiheit schafft. Denn in dem Augenblicke, da ihr König verloren scheint, da bricht die wiederkehrende Kraft der Begeisterung ihre Fesseln, weil sie nun auf der höheren Stufe der Einheit von Natur und Ideal die Einheit ihrer Kraft wiedergewonnen hat, und sie rettet ihren König und ihr Volk, indem sie selbst sich opfert. Sie hat die aufgezwungene Sendung mit Freiheit erfüllt. Das Gefäß konnte zerschlagen werden, mußte zerschlagen werden, damit die Freiheit, damit das Ideal erscheine.

Ein Idyll bildet das Ende. Denn sie hat mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz ergriffen und ist auf dem Wege der Freiheit zur Natur, die sie verlieren mußte, zurückgekehrt. Das Idyll der Natur, das den Anfang dieser Tragödie bildete, ist zum Idyll der Kultur geworden: es ist der Zustand des völlig aufgelösten Kampfes, der freien Vereinigung von Neigung und Gesetz: das Ideal der Schönheit im Leben, die Ruhe, die Verklärung. Daß ein solches Ideal nur durch Schuld erreicht werden kann, das ist das Schicksal, das ein solches Leben zur Tragödie macht.

Diese innere Entwicklung ist der Gegenstand dieses Dramas. Die romantische Fülle der Begebenheiten ist nur das poetische Symbol dieses romantischen Erlebnisses. Es ist denn auch die Gestalt der Jungfrau allein, die alles in der Form zusammenhält. Auf sie hin sind alle Gestalten angelegt: der König, der den Glauben an sich nicht hat, die Sorel, die nur der Liebe lebt, Dunois, der, wie die Jungfrau, ein Kind der heiligen Natur ist, Isabeau, das Gegenbild der Jungfrau, Talbot, die wunderfeindliche Aufklärung, Lionel, der unbegeisterte Mut. Alles, was geschieht, ist das Werk der Jungfrau.

In dem Rhythmus des Kampfes zwischen Frankreich und England rollt sich der Rhythmus ihres inneren Erlebnisses ab. Dieser Kampf ist wie ein Symbol, wie die welthistorische Erscheinung eines ewig auszufechtenden Kampfes, zwischen Natur und Ideal.

Eine neue, romantische Symbolik, eine deutende Symbolik ist hier an die Stelle der klassischen, vereinfachenden Symbolik getreten. Die Massen repräsentieren sich hier nicht so deutlich wie sonst in typischen Vertretern. Es herrscht mehr Fülle und Mannigfaltigkeit. Diesem mehr romantischen Stilcharakter entspricht es ganz genau, daß der Raum viel freier als sonst behandelt ist, etwa in Shakespeares Art. Die Einheit des romantischen Stils vollendet sich schließlich durch die Auflösung des einheitlichen Rhythmus, die in der Maria Stuart nur ganz leise eingesetzt hatte und nun, gewiß unter dem Eindruck der romantischen Dichtungen von Tieck, viel weiter getrieben ist. Es ist, als ob die Schwungkraft der Idee, welche dieses Drama beseelt, durch seine Rhythmen erlebt werden soll. Die Jamben sind freier bewegt. Dem subjektiven und romantischen Charakter der Dichtung gemäß sind epische und lyrische Partien formal herausgehoben. Eine in ihrem Charakter epische Szene, wie die zwischen Johanna und Montgomery, ist in Trimetern gehalten. Die lyrischen Monologe Johannas sind in lyrische Formen gebunden. Der erste Monolog am Schlusse des Vorspiels ist, nach einer überleitenden Strophe, in regelmäßigen Stanzen gebaut. Der zweite, zu Anfang des vierten Aktes, drückt die innere Bewegung durch wechselnde Versmaße und Strophenformen, durch den Wechsel von dramatischem Rezitativ und lyrischen Arien aus, wodurch er sich der Opernform nähert. Die Musik ist denn auch mehr als sonst in dieser Tragödie als Stimmung weckendes Element herangezogen und ist dem romantischen Charakter der Dichtung völlig angemessen. Das musikalische Formelement des Reimes tritt an Stellen gehobener Empfindung mehr als früher hervor. Ein opernhafter Aufzug

steht an der entscheidenden Stelle des Dramas und lenkt den Blick auf sich. Die Sprache ist voll von rhetorischem Prunk.

Ein solcher Stil war einer Dichtung angemessen, welche die Eingebung des Genies in einer übersinnlichen Erscheinung, die Wunderkraft des Idealismus in wunderbaren Orakeln und Prophezeihungen gestaltete — denn Götterssprüche tönen aus dem Munde des Genies —, welche die Natur ihre Stimme erheben läßt und überhaupt den Wundern der Seele die passende Umwelt schafft.

Aber zu theatralisch, zu effektvoll erscheint doch dieser Stil. Eine Gefahr liegt in ihm: daß Schillers Dichtung, welche die erhabene Freiheit des Geistes herstellen will, durch solche Form zu stark die Sinnlichkeit beschäftigt.

Der theatralischen Wirkung freilich war diese Tragödie ganz gewiß. Als sie zum erstenmal in Leipzig am 11. September 1801 aufgeführt wurde, da weckte sie die gleiche Begeisterung, welche die Jungfrau selbst in ihrem Volke erweckt. Die Dichtung selbst bewährte die Wunderkraft des Idealismus, von der sie singt. Schiller wohnte der dritten Aufführung auf der Rückreise von Dresden, wo er fünf Wochen bei Körners zu Besuch war, am 17. September bei. Es war der größte Triumph seines Lebens. Weimar brachte dieses Werk nicht zuerst, weil der Herzog nicht wollte, daß Karoline Jagemann, seine Geliebte, die Jungfrau spielte. Es wurde dort erst am 23. April 1803 gegeben. Auch in Berlin errang es, trotzdem seine Form arg zerstümmelt war, einen ungeheuren Erfolg, und der blieb ihm auf allen Bühnen treu. Zu der allgemeinen Begeisterungskraft, die von dieser Dichtung ausgeht, kam in den Zeiten von Deutschlands schmachvoller Erschlaffung die anspannende Wirkung des nationalen Weckrufes.

Aber wenn Schiller nach dem Antritt des neuen Jahrhunderts unter dem gewaltigen Eindrucke der Zeit in lyrischer und dramatischer Form nationale Töne anstimmte, so blieb er doch dem Ideale des humanen Kosmopolitismus treu, der mit dem Wesen der klassischen Kunst eines

ist. Denn der reine Mensch als solcher, losgelöst von allen Schranken und Bedingungen der zufälligen Wirklichkeit, stand als Ideal vor seiner Seele, der Mensch, der sich in der Menschheit repräsentiert, und nur die menschheitliche Kultur war das Ziel seiner Wirksamkeit. Wenn er von nationaler Freiheit sang, so muß das unter der höheren Idee der Freiheit verstanden werden. Weil die Schönheit lebende Gestalt ist, mußte diese hohe Idee unter dem Eindrucke der Zeit in das Leben der Nation eingehen. Aber was er an seinem Volke ehrte und liebte, das war eben gerade das Streben dieses Volkes über die nationalen Grenzen hinaus nach Aneignung, Bewahrung und Schöpfung der allgemeinen Menschheitsgüter, der menschheitlichen Kultur.

* * *

Als zwischen Frankreich und Österreich am 9. Februar 1801 der Frieden geschlossen wurde, bat Söschen den Dichter um ein Festgedicht. Aber Schillers Ahnung, daß in diesem Frieden das Deutsche Reich eine schändliche Rolle spiele, erfüllte sich. Der Streit zwischen Frankreich und England dauerte fort. Im März 1801 wurde Kaiser Paul von Rußland ermordet. Schillers Gedicht „Der Antritt des neuen Jahrhunderts" (Juni 1801) ist die Antwort an Söschen. Diese Ereignisse sagten ihm wieder, was ihm schon die französische Revolution gesagt hatte: daß nicht von der politischen Entwicklung das Heil zu erwarten sei. „Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, und das Schöne blüht nur im Gesang."

Eine gewaltig erweiterte Gestaltung sollte dieser Gedanke in dem großen Gedichte erhalten, von dem nur eine Prosaskizze mit angefangenen Versifikationen überliefert ist: „Deutsche Größe". In diesem Augenblicke der Schmach darf der Deutsche doch mit Stolz sein Haupt erheben, denn sein innerer Wert ist nicht verloren. Sein Wert ist die Größe seiner Kultur. Er ist der Sieger im Kampfe des Geistes gegen den Wahn. Er ist berufen, die Mensch-

heitsgüter aller Nationen sich anzueignen und zu bewahren und so die Kultur in die Zukunft hinüberzuretten. Denn endlich muß doch der Geist, die Vernunft, die Form, die Freiheit zur Herrschaft kommen. Das deutsche Volk kämpft nicht für seine Nationalität, sondern für die Menschheit und die Ewigkeit. Es ist der Kampf für Freiheit und Schönheit.

Aus Gedanken, die in diesem Fragmente schon ausgesprochen waren, hat Schiller zwei kleine Gedichte fertig gemacht: „Die deutsche Muse" (in Beckers Taschenbuch 1803), welches die Unabhängigkeit des deutschen Geistes von seinen Fürsten und damit die Unabhängigkeit der deutschen Kultur von seinem politischen Elend zum Gegenstande hat, und „Die Antiken zu Paris" (in der Sammlung 1803), wo die Überführung antiker Bildwerke nach Paris durch Napoleon als eine nur äußerliche Aneignung dieser idealen Güter hingestellt wird.

Der deutsche Geist aber weiß die idealen Güter der Vergangenheit zum Leben zu wecken.

Daher bewährte Schiller gerade seine Deutschheit, als er nun selbst mit seiner nächsten Tragödie die griechische Antike zum Leben weckte.

Die Braut von Messina

Die Idee zu einer Tragödie in griechischer Form tauchte schon in Rudolstadt auf, als Schiller sich in das Studium der griechischen Tragiker versenkte. Der Wille zum Realismus und zur Form war der Grund des Planes. Es war die Sehnsucht des sentimentalischen Dichters nach der verlorenen Natur, welche ihm die Sehnsucht nach der Antike eingab. Denn das Gefühl für die Natur ist das gleiche, das der moderne Dichter für die Alten hat. Er wollte mit Hilfe der Antike die verlorene Einheit seines Menschentumes, die Einheit seines Idealismus mit dem Realismus wiederherstellen.

Der Malteserstoff schien für die Einfachheit der griechischen Form geeignet. Auch Chöre waren in diesem Plane schon vorgesehen, dessen Ausführung aber damals noch über die Kraft des Dichters zu gehen schien. Er mußte sich erst auf dem Wege durch die Philosophie die Erkenntnis der Form gewinnen. Dann aber bemächtigte sich Wallensteins Gestalt seiner Phantasie, und dieser Gegenstand konnte nicht in der griechischen Form behandelt werden. Doch führt der Weg vom Wallenstein unmittelbar zur Braut von Messina, in Form und Idee. Die Arbeit am Wallenstein, welche durch das Studium des Aristoteles und der griechischen Tragödie unterstützt wurde, hatte ihm den Wert einer analytischen Handlung nach Art des König Ödipus enthüllt. Ihr Wert liegt darin, daß die schon vor der Tragödie liegende Entscheidung das tragische Gefühl über die Unabwendbarkeit des Schicksals noch erhöht, und daß die Form der Handlung ganz einfach gehalten werden kann. Vereinfachung aber ist seit dem Wallenstein die Tendenz der Schillerschen Kunst und ist die Tendenz der klassischen Kunst überhaupt. Auch daß sich in einer solchen Analysis nur die Wahrheit eines Orakelspruches erfüllt, schien gleichsam das poetische Symbol der Tragik an sich zu sein.

Im Wallenstein hatte Schiller einen Ansatz zu einer solchen Form der Handlung gemacht, in der Maria Stuart hatte er ihn fortgeführt. Im Wallenstein war der Sternenglaube, im Macbeth der Hexenspruch an die Stelle des Orakels getreten. In der Maria Stuart war es gleichsam der Richterspruch, der vor Beginn der Tragödie schon gesprochen ist und sich in der Tragödie erfüllen muß. Die Idee des Schicksals also führte zur Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie.

Die Idee der vereinfachenden Form führte zu dieser Tragödie selbst. Die Bewältigung der Massen im Wallenstein war durch die symbolische Darstellung gelungen. Die Form der Braut von Messina ist die Vollendung einer solchen Symbolik. Sie war ihrem Wesen nach die Auf-

hebung der Illusion, die Stilisierung der Natur. Der Chor in der Braut von Messina ist der Schlußstein eines solchen Stiles. In Form und Inhalt also ist die Braut von Messina die notwendige Konsequenz der Richtung, die Schiller mit dem Wallenstein eingeschlagen hatte. Einmal mußte er es versuchen, seine Idee der Tragödie auf ihren reinsten, klarsten, abgezogensten Ausdruck zu bringen.

Darüber hinaus noch scheint dieses Werk das konsequenteste Ergebnis seiner ganzen Natur zu sein, die der verkörperte Wille zur Form ist. Ihre Strenge und Geschlossenheit gestaltete sich hier gleichsam zum Symbol. Ihre Eigenart, die in der Verbindung von Philosophie und Poesie liegt, entfaltete sich hier zur Klarheit, denn mit der Einführung des Chores stellte er die philosophierende Betrachtung neben die poetische Handlung, gab er dem innersten Wesen seiner subjektiven Kunst die objektive Gestaltung. Er mußte einmal zum Chore kommen. Denn er selbst stand dem Leben als Repräsentant der Menschheit gegenüber. Er gestaltete sein Erlebnis erst ganz, wenn er in seinem Kunstwerke zum Leben noch die deutende Kunst hinzufügte. Körner hatte schon in einzelnen Gestalten seiner früheren Dramen, in Gordon, in Talbot, gleichsam Vertreter des griechischen Chores gesehen. Immer hatte er den Idealismus zur Beleuchtung des Realismus in seine Tragödien eingeführt. Jetzt, wo ihm alles auf die Klarheit der Formgebung ankam, tat er den letzten Schritt.

Eine solche Tragödie, welche sich in Form und Idee von aller Bedingtheit befreien will und nur Notwendigkeit, nur Wahrheit sein will, konnte keinen historischen Gegenstand behandeln, sondern mußte freie Erfindung sein. Diese Erwägung mußte der Braut von Messina das Übergewicht über die Malteser geben. Im Mai 1801 war er noch zu keinem festen Entschluß gekommen. Auf seiner jetzigen Stufe des Bewußtseins war die Wahl eines Gegenstandes weit schwerer als bisher.

Er hatte mit Goethe eine tiefe Erörterung über die

Wahl äſthetiſcher Gegenſtände angeſtellt. Der Leichtſinn war nicht mehr da, womit man ſich in der Jugend ſo ſchnell entſcheiden kann, und die Liebe, ohne welche keine poetiſche Tätigkeit beſtehen kann, war ſchwerer zu erregen. Er hatte damals ſchon den Stoff der Braut von Meſſina erfunden und hätte gleich an die Ausführung in griechiſcher Form gehen können. Aber dieſer Stoff erregte ihm noch nicht den Grad von Neigung, den er brauchte, um ſich einer poetiſchen Arbeit hinzugeben, weil das Intereſſe nicht in den handelnden Perſonen, ſondern, wie im Ödipus, in der Handlung lag, was vielleicht ein Vorzug ſein mochte, aber doch eine gewiſſe Kälte erzeugte.

Ende Juni fing das Stück an ſich zu organiſieren, und in 8 Tagen dachte er an die Ausführung zu gehen. Es ſchien ihm dankbarer und erfreulicher, einen einfachen Stoff reich und gehaltvoll zu machen, als einen zu reichen und zu breiten Gegenſtand einzuſchränken. Eine lange Unterbrechung hielt ihn dann auf. Andere Pläne — zu den Malteſern, zu Warbeck, Themiſtokles, zur Gräfin von Flandern, zu Wilhelm Tell — kamen dazwiſchen. Die Arbeiten für das Theater — Turandot, Iphigenie, Nathan — koſteten eine Fülle von Zeit und Kraft. Die Krankheit machte ihn oft Tage und Wochen zur Arbeit unfähig. Um in völliger Ruhe ſchaffen zu können, entſchloß ſich Schiller, ein eigenes Haus zu erwerben. Am 29. April 1802 zog die Familie ein, am gleichen Tage ſtarb Schillers Mutter. Im Auguſt endlich empfand er wieder die unwiderſtehliche Sehnſucht, eine Tragödie fertig zu machen.

Die erneuerte Bekanntſchaft mit Äſchylus in Stollbergs Überſetzung gab neuen Anſtoß. Er fühlte mit dieſem Tragiker mehr innere Verwandtſchaft als mit Sophokles und Euripides, und der Stoff der Braut von Meſſina ſchien ſich zu einer äſchyleiſchen Tragödie anzulaſſen. Am 15. November waren 1500 Verſe fertig.

Im Herbſt 1802 wurde Schiller auf Antrag des Herzogs Karl Auguſt von Kaiſer Franz in den erblichen Reichs-

adelstand erhoben. Das brachte in der Weimarer Gesellschaft, welche streng zwischen Adel und Bürgertum unterschied, manchen Vorteil mit sich und war ihm Charlottens wegen eine Freude. Aber es erhöhte auch seine gesellschaftlichen Verpflichtungen und kostete Geld und Zeit. Im Januar 1803 füllte Schiller die noch gelassenen Lücken in den ersten vier Akten seines Dramas aus und führte es dann schnell zu Ende. Am 1. Februar war es fertig. Für die Aufführung mußte noch der Chor in eine Anzahl von Individuen aufgelöst werden. Um alle Mißverständnisse zu beseitigen oder ihnen vorzubeugen, begann er im Mai noch die Vorrede: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" zu schreiben. Mit dieser zusammen erschien die Tragödie 1803 bei Cotta unter dem Namen: „Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören."

Die Vorrede zunächst stellt die Einführung des Chores als den letzten Schritt zu dem hohen Stil und der Stileinheit der Tragödie dar. Die Aufgabe der Kunst ist, den Menschen von der Materie frei zu machen, indem sie die sinnliche Welt in ein Werk seines Geistes verwandelt. Sie soll das Leben zur Klarheit und Notwendigkeit der Form bringen und, indem sie nicht die zufällige Wirklichkeit, sondern die wesenhafte Wahrheit zur Erscheinung macht, den Idealismus mit dem Realismus versöhnen. Die bloße Nachahmung der Natur ist ebensowenig Kunst wie das ganz freie Spiel der Phantasie. Ein Werk ist dann erst echte Realität, wenn es in allen seinen Teilen ideell ist. Die Forderung also, die man an die dramatische Dichtung macht: daß sie die Illusion bewahre, ist ganz unästhetisch. Durch Einführung einer metrischen Sprache kam man der poetischen Tragödie schon um einen großen Schritt näher. Die Einführung des Chores wäre der letzte und entscheidende Schritt — und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er eine lebendige Mauer sein, welche die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen

Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren. Der Chor in der alten Tragödie war mehr ein natürliches Organ und folgte schon aus der poetischen und öffentlichen Gestalt des wirklichen Lebens. In der neuen Tragödie wird er zu einem Kunstorgan und hilft die Poesie hervorbringen. Dazu aber muß der neue Dichter seine Fabel in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurückversetzen. Er muß alles, was nur Kunst und Zufall an der menschlichen Erscheinung ist, abwerfen und die Form der reinen Menschlichkeit sichtbar machen. Aller Stoff darf nur die Form zur Geltung bringen.

Auch die Reflexion in der Tragödie ist nur Stoff, aber sie kann durch den Vortrag poetisch werden, und das leistet nun der Chor in der Tragödie, in welchem sich ein Begriff durch eine sinnlich mächtige Masse repräsentiert, die sich über alle Zeiten und menschlichen Dinge verbreitet, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen, und dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer lyrischen Freiheit tut, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht. Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet. Diese lyrische Sprache des Chores legt aber dem Dichter auf, der Stileinheit wegen die Sprache der ganzen Dichtung zu erheben und dadurch die sinnliche Gewalt des Ausdrucks zu verstärken. — So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung, indem er die Freiheit raubenden Affekte durch die Betrachtung bricht. Die tragischen Personen selbst, die als ideale Gestalten und Repräsentanten ihrer Gattung das Tiefe der Menschheit aussprechen, bedürfen dieser Ruhe, welche die Anwesenheit des Chores ihnen gibt.

So viel sagte Schiller über seine Befugnis, den alten Chor auf die tragische Bühne zurückzuführen. Er stellte

in dem Chor nun einen doppelten Charakter dar: eine „ideale Person", welche die Menschheit repräsentiert, wenn er sich im Zustand der ruhigen Betrachtung befindet, und eine „spezifische Masse", welche an der Handlung teilnimmt, wenn er in Leidenschaft gerät. In der ersten Eigenschaft steht er gleichsam außer dem Stück, am sicheren Ufer, während das Schiff mit den Wellen kämpft, hat die Überlegenheit der betrachtenden Ruhe über die Leidenschaft der handelnden Gestalten und ist eines mit sich selbst. In der zweiten Qualität aber soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit und dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen und hilft so die Hauptfiguren herausheben.

Dieser Doppelcharakter unterscheidet den Schillerschen Chor von dem Chor der antiken Tragödie. Er bedeutet die größte Gefahr der Dichtung. Ganz gewiß bot er zunächst die größten Vorteile dar. Denn er bereicherte und erhöhte das dramatische Leben und die Poesie, indem er an die handelnden Individuen die in ihrem Geiste handelnden Massen knüpfte. Er konnte diesen Massen selbst eine interessante und poetisch lebendige Verschiedenheit geben. Wie diese Massen das Mark und die Fülle zu dem Willen und der Kraft der individuellen Persönlichkeiten sind, so gaben sie auch der strengen Form des Dramas das Mark und die Fülle. Die Herrschaft über diese Massen zeigt erst ganz die Macht und die Freiheit der handelnden Persönlichkeiten, und nur solche an keine Bedingungen des Lebens und der Not gebundene Menschen können in der Dichtung das reine Menschentum zur Erscheinung bringen, das Tiefe der Menschheit aussprechen. Der Gegensatz ihres Bewußtseins endlich zu der dumpfen Leidenschaftlichkeit der Masse macht ihre Freiheit kund und zeigt nun erst, daß sie nur einer Gewalt unterworfen sind, der Gewalt eben, die sich in der Tragödie auswirkt: dem Schicksal.

Das waren unschätzbare Vorteile einer solch doppelten Chorbehandlung. Aber der Nachteil war, daß nun doch das Prinzip der Illusionsaufhebung nicht konsequent durch-

geführt erscheint, und daß man gerade deswegen den doppelten Charakter dieser Masse nicht recht versteht.

Nichts destoweniger ist diese Tragödie ein reiner Ausdruck der klassischen Kunst, in Form und Idee die klarste Gestaltung von Schillers Willen. Man muß die Form und die Idee der klassischen Kunst von der klassischen Weltanschauung aus begreifen, welche das Gesetz der Erscheinungen in ihrem Gattungscharakter erkennt. Sie zieht alles, was nur zufällige und individuell bedingte Wirklichkeit ist, von Menschen und Dingen ab und stellt ihre wesenhafte, typische Form her. Form heißt ihr das Gesetz, die Notwendigkeit der Dinge. Die allein schien ihr die Wahrheit. Die Kunst soll diese Wahrheit, nicht die Wirklichkeit, des Lebens zur sinnlichen Erscheinung und damit zum ästhetischen Erlebnis machen. Das Wesen, das Gesetz des Lebens soll in der Kunst zur Klarheit kommen. Daher zieht die klassische Kunst in ihrer reinen Ausprägung die Fülle des Lebens zu typischen, einfachen Erscheinungen, die Mannigfaltigkeit der Menschen zu typischen Repräsentanten der Gattung zusammen. Das so auf sein Wesen vereinfachte und geklärte Leben kann die ihm angemessene Form nur durch symbolisch vereinfachende und klärende Darstellung gewinnen.

Aus Schillers Erlebnis strömte noch eine Bekräftigung dieser klassischen Intention, welche in der Braut von Messina zu völliger Illusionsaufhebung führte. Sein Erlebnis war die Erhabenheit des Menschen unter dem Zwange des Schicksals. Der künstlerische Ausdruck dieser erhabenen Freiheit ist: die erhabene Form, welche jeden Anspruch der Wirklichkeit an die Sinne aufhebt und an die Stelle der Illusion eine Wahrheit setzt, die das freie Werk des Geistes zu sein scheint. Das Wesen des klassischen Symbolismus ist dem Wesen der Illusionsaufhebung gleich.

Schiller hatte also für seine Tragödie, welche der reinste Ausdruck seines Willens sein sollte, eine ganz einfache Handlung zu wählen. Es ist kein Zufall, daß er — nach dem Vorbilde des König Ödipus — die Form einer anc-

lytischen Handlung wählte. Eine solche Handlung, welche nur die Auswicklung einer von vornherein gegebenen Notwendigkeit ist, war durch den klassischen Stil in seiner Konsequenz gefordert. Sie konnte ganz einfach sein und doch durch alles, was schon gegeben war, die Fülle des Lebens haben.

Diese Handlung mußte ferner in die einfache Form des Lebens zurückversetzen, wo der Mensch noch nicht zum Bürger geworden ist, und wo das Leben selbst noch eine öffentliche und poetische Sache war. Denn so nur konnte das Leben und der Mensch in reiner, notwendiger Form erscheinen.

Aber jede poetische Erscheinung fordert doch Fülle und Bedingtheit. Jede Form will sich am Leben geltend machen. Darum gibt nun Schiller seiner reinen Form so viel historische und individuelle Bedingtheit, als sie braucht, um lebende Gestalt zu werden. Die Charaktere werden, wenn auch mit wenigen Zügen, individualisiert. Die Handlung spielt auf Sizilien und ist der sizilianischen Kultur der Zeit angepaßt.

Aber in dieser Handlung kommt der reine Sinn des Lebens zur Erscheinung: daß ein Schicksal waltet, das den Menschen erst zu einem Wesen der Freiheit macht. Indem es ihn zermalmt, erhebt es ihn. Schillers Tragödie will nicht eine Schicksalstragödie im Sinne der Antike sein. Sie ist nur in dem Sinne eine Schicksalstragödie, daß sie darstellt, wie das Leben an sich notwendig tragisch ist, weil es den Menschen auf den Weg der Schuld zwingt. Aber sie ist eine Freiheitstragödie, weil sie darstellt, wie der Mensch, wenn ihn das Schicksal schuldig gemacht hat, doch das Schicksal zu brechen vermag, indem er die Schuld, die er als ein physisches Wesen begehen mußte, als ein moralisches Wesen mit Freiheit sühnt. Diese Freiheit, die ihn über das Schicksal erhebt, ist das Erhebende, das Erhabene. Das ist die Idee der Schillerschen Tragik, die hier nun zu ihrem reinsten und klarsten Ausdruck kommt.

Man wird in die einfachen Verhältnisse des Lebens versetzt, gleichsam in Urzustände der Menschheit. In einer Familie, also der menschlichen Urgemeinschaft, zwischen Mutter, Brüdern und Schwester spielt sich die Handlung ab. Die Natur hat sich in Unnatur gekehrt, denn die Brüder hassen sich und lieben die Schwester nicht mit Schwesterliebe. Es ist die Urschuld der Menschheit, daß sie Natur in Unnatur verwandelt. Aber diese Schuld, aus der sich die Tragödie entwickelt, ist unter dem Zwange des Schicksals entstanden, das, wie stets bei Schiller, eine Nemesis ist. Denn ein Verbrechen stand am Anfang der fürstlichen Herrschaft und auch am Anfang der Ehe, aus der die Brüder und die Schwester sproßten, und an dem haben sie noch zu tragen. Der wilde Sinn des Vaters vererbte sich auf die Brüder, die dadurch zu Feinden wurden. In ihrem Charakter liegt schon ihr Schicksal begründet. Der nur scheinbare Widerspruch der Orakelsprüche, von der Vereinigung und der Vernichtung der Brüder durch die Schwester, ist gleichsam das poetische Symbol für die Notwendigkeit des Schicksals, das sich erfüllen muß. Gerade indem die Mutter der Erfüllung des bösen Spruches entgehen will, bewirkt sie seine Erfüllung. So wurden Wallenstein und Maria Stuart durch jeden Schritt, der sie von der Katastrophe abzuführen schien, gerade in den Abgrund geführt. Darin enthüllt sich das tragische Geschick des Daseins, das Furcht und Mitleid erweckt. Die Erfüllung der Orakel hat in dieser Auffassung kaum noch einen wunderbaren Charakter. Die Prophezeiung wird eben dadurch erfüllt, daß sie gemacht worden ist und man ihr entgehen will.

All das aber liegt hier vor der Tragödie. Das Drama setzt ein, als die Mutter das feindlich getrennte Brüderpaar zusammenführt und die verborgen gehaltene Schwester in ihre Mitte bringen will, damit sie das Band der Liebe zwischen ihnen stifte. Mit statuarischer und doch weiblicher Hoheit tritt die Mutter vor das Volk, ihren Willen verkündend, so wie König Ödipus im Anfang der Tragödie

vor das Volk tritt. Die handelnde Persönlichkeit wird durch den Chor als handelnde Masse abgelöst. Die beiden Teile des Chores sind die Begleiter und ausführenden Organe der feindlichen Brüder, deren Feindschaft sich in dieser Teilung schon verkündet. Aber die Leidenschaftlichkeit geht über in die Betrachtung, die sinnliche Masse wird zur idealen Person, welche die besondere Lage der Menschen und Dinge zum ewig gültigen Gesetz, zur Idee erhebt. Sie spricht von der Gefahr der menschlichen Größe. Da tritt Isabella mit den Brüdern vor sie hin. Die Bitten der Mutter vermögen den Trotz ihrer Söhne nicht zu brechen. Aber ihr eigener Edelsinn treibt sie zur Versöhnung, und wie ein gewaltiges Echo folgt die Umarmung der getrennten Chöre. Da tritt ein Bote zu Don Cesar: das langgesuchte Mädchen, das er bei seines Vaters Leichenfeier einmal sah, ist gefunden, und Don Cesar eilt mit seinem Chore zu ihr. Das geschieht in Heimlichkeit. Öffentlich aber, vor seinem Chore, enthüllt nun Don Manuel das Geheimnis seiner Liebe. Er hat ein Mädchen, das er einmal aus Zufall traf, aus dem Kloster geraubt und nach Messina gebracht, und sie soll nun seine Gemahlin werden. Der Chor aber spricht als ideale Person das Gefühl der Menschheit aus, wenn er in allen Elementen des Lebens die wechselnde Bewegung sieht und für Menschen fürchtet, die ihr Glück auf solche Taten der Gewalt gründen.

Der zweite Akt führt zu Beatrice. In hoher Erregung, die sich in den völlig aufgelösten Rhythmen der Sprache versinnlicht, erwartet sie Don Manuel, dessen Namen und Art sie nicht kennt. Auch ihre eigene Herkunft blieb ihr verborgen. Statt Manuel aber kommt Cesar, um sie als Braut heimzuführen. Denn die von Manuel geraubt und von Cesar gesehen wurde, ist die gleiche. Aber davon wissen die Brüder noch nichts, und Beatrice weiß noch nicht, daß sie von Brüdern geliebt wird, und daß sie ihre Schwester ist. Da enthüllt die Mutter ihren Söhnen, daß sie eine Schwester haben, und die Söhne enthüllen ihrer Mutter

das Geheimnis ihrer Liebe. Das Glück ist da, und Isabella schaut, eine zweite Niobe, von ihren Söhnen zu den Göttern auf. Da kommt die Nachricht, daß ihre Tochter geraubt ist. Don Cesar bricht auf, sie zu suchen. In Manuel aber steigt der Verdacht auf, und er eilt zu Beatrice.

Der Beginn des dritten Aktes ist der gewaltige Vorklang des nun ausbrechenden Bruderhasses. Die beiden Chöre, welche Beatrice für ihre Gebieter als Braut heimführen sollen, liegen als handelnde Massen im Kampfe. Don Manuel trennt die Kämpfer, aber nun beginnt die Enthüllung. Denn Beatrice erfährt, daß sie von Brüdern geliebt wird, welche die Fürsten von Messina sind, und Manuels Verdacht wird zur Gewißheit: sie kennt seine Mutter, sie war bei der Leichenfeier. Da kommt auch schon Don Cesar und ersticht den Bruder, den er bei dem geliebten Mädchen findet. Der Chor aber entwickelt sich in gewaltiger Steigerung zur idealen Menschheit, indem seine Klage zur Betrachtung des menschlichen Schicksals und zum Fluche über den Brudermörder emporsteigt, der sich selbst die tötliche Saat gesät hat. Denn alles ist Frucht und alles ist Samen. Zu der hoffenden Mutter bringt der Chor die Tochter, die nun ihre Herkunft erfährt. Sie ist die Schwester der Brüder, die sie lieben, die sich um ihretwegen ermordeten. Die Leiche Don Manuels wird gebracht. In diesem Augenblicke bricht die Betrachtung des Chors die allzuheftige Affekterregung. Die Mutter glaubt, daß Manuel im Kampfe für die geraubte Schwester gefallen sei. Also haben die Orakel gelogen. Aber die Wahrheit der Orakel enthüllt sich nun, und die Götter sind gerettet. Don Cesar kommt. „Bei seinem Eintritt zerteilt sich der Chor in fliehender Bewegung vor ihm, so daß er ganz allein steht." Er hat den Bruder erschlagen und muß diese Tat allein vertreten. Das Schicksal lud die Schuld auf ihn. Aber als Mensch trägt nur er die Verantwortung. In einer erhabenen Szene, deren feierlich erhabener Charakter auch durch den Trimetervers herausgehoben ist, ordnet er die

Leichenfeier für den erschlagenen Bruder an und bereitet sich selbst zum Tod. „Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf; der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks." Es ist die wichtigste Szene der Dichtung und darum auch formal herausgehoben. Denn mit ihr endet sich die Gewalt des Schicksals, das von der menschlichen Freiheit gebrochen wird. Die flehenden Bitten der Mutter vermögen nichts mehr über ihn, die Tränen der Schwester nichts. Er sühnt die Schuld und löst den Fluch des Schicksals durch einen freien Tod. Nach einem tiefen Schweigen spricht der Chor das Letzte und Tiefste dieser tragischen Handlung aus: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld."

Die Schillersche Idee der Tragik ist nie zu einem so klaren und abgelösten Ausdruck gekommen wie in dieser Tragödie, und das sollte so sein. Das Schicksal hat den Menschen erhoben, indem es ihn zermalmt hat. Die Idee des Schicksals mußte einmal in einer solch analytischen Handlung, mit solcher Notwendigkeit dargestellt werden, damit dann gerade, nachdem sich alles erfüllt hat, wie es sich erfüllen mußte, nachdem das Schicksal gesiegt zu haben scheint, der freie Mensch sich in Erhabenheit über das Schicksal erhebe.

Diese reine Idee der Tragik, welche durch die tragische Ironie, die durch die ganze Tragödie waltet, ihre höchste Wirkungskraft erzielt, verlangte die reine Form der klassischen Kunst, sowie Schiller sie in der Vorrede beschrieb und in dem Drama verwirklichte. Es ist die symbolische Form, welche die Illusion aufhebt und die große Einfachheit und Klarheit der Erscheinung herstellt. Sie muß für dieses Drama von der Einführung des Chores aus verstanden werden. Die lyrische Sprache des Chores bedingte den gehobenen Sprachstil der ganzen Dichtung. Diese Menschen alle sind sich gleichsam bewußt, daß sie vor dem Chore, also in der Öffentlichkeit des Lebens stehen, und ihre Sprache wie ihre Haltung ist gemessen, voll Hoheit und

Würde, und ganz ſtatuariſch. Eine erhabene Ruhe, welche die Gewalt der Affekte brechen und die Freiheit des Geiſtes herſtellen ſoll, waltet in dieſer Tragödie. Alles, was die Affekte allzuſtark bewegt, wird von dem Chore in die Höhen der Betrachtung gehoben.

Aber der Chor tut dieſes mit der vollen Macht der Phantaſie und der lyriſchen Freiheit. Er bildet gleichſam das lyriſche Prachtgewebe, das die menſchlichen Formen zugleich mit Geiſt verhüllt und ſichtbar macht, in dem ſich die handelnden Perſonen wie in einem weit gefalteten Purpurgewand frei und edel mit gehaltener Würde und hoher Ruhe bewegen. Dieſe Lyrik iſt von der ſinnlichen Macht des Rhythmus und der Muſik in Tönen und Bewegungen begleitet. In den lyriſchen Deklamationen der Chöre hat Schiller die größte Leiſtung vollbracht, die er als Lyriker vollbringen konnte. Niemals iſt es ihm in ſolchem Grade gelungen, die Sprache und den Rhythmus ſo zwingend zu geſtalten, daß die Betrachtung zum notwendigen Erlebnis wird. Die Rhythmen ſind voll Reichtum und Wechſel. Auch wechſeln gereimte und ungereimte Verſe.

Dieſe Mannigfaltigkeit der Chöre machte auch, gerade damit die Einheit des Stiles hergeſtellt erſcheine, die rhythmiſche Mannigfaltigkeit der ganzen Dichtung notwendig. Der große Monolog der Beatrice iſt in wechſelnde Rhythmen und Strophenbildungen aufgelöſt. Eine große Trimeterſzene hebt ſich aus dem jambiſchen Drama heraus. Der Reim iſt reichlich verwendet.

Das iſt unantik, und Schiller hatte damit einen ganz beſtimmten Zweck. Er wollte nicht nur die Starrheit und die Strenge mildern. In dieſem Wechſel antiker und romantiſcher Rhythmen ſollte ſich formal die Zeit geſtalten, in der dieſe Dichtung ſpielt. Denn es iſt die Zeit, in der Griechentum und Chriſtentum noch nebeneinander lagen. Daher hat Schiller auch die chriſtliche Religion und die griechiſche Götterlehre in der Bilderwelt dieſes Dramas vermiſcht angewendet. Es entſpricht der Geſamtform, wenn

auch die Einheit des Ortes nicht streng gewahrt erscheint.

Chor und Rhythmik bringen ein musikalisches Element in diese Dichtung, das wieder der Stileinheit wegen eine musikalische Behandlung des ganzen Stiles notwendig machte. Schiller erwartete die Neugeburt der ganz poetischen Tragödie aus der Oper, weil die Musik jeden Anspruch auf Illusion von vornherein aufhebt. Er verlangte nun nicht, daß etwa die Chöre in seiner Dichtung gesungen werden. Aber der Charakter des ganzen Dramas ist musikalisch. Wie zu der Einzelstimme der Chor tritt, wie die Einzelstimme den Chor übertönt oder in ihm untersinkt, wie der Chor eine Gegenstimme oder ein gewaltiges Echo zu der Einzelstimme ist, all das löst, wie der ganze Rhythmus des Dramas in seiner Gesamtheit, eine musikalische Wirkung aus, welche die Aufhebung der Illusion vollendet.

Für die theatralische Aufführung mußte Schiller freilich gerade diese musikalische Wirkung des Chores opfern und konnte nur die optische Wirkung in dem Verhältnis der Masse zu den handelnden Gestalten retten. Denn bei dem völligen Mangel an Gewöhnung und Vorbereitung der Schauspieler wie auch des Publikums hätte Schiller die ganze Wirkung seiner Tragödie in Frage gestellt, wenn er den Chor nicht für die Bühne in einzelne Individuen aufgelöst hätte. Er erhoffte sich zunächst so wie so nicht viel von der Aufführung. Aber der Erfolg einer Vorlesung vor sehr gemischtem Publikum brachte ihm doch eine andere Überzeugung bei. Der Eindruck der ersten Aufführung in Weimar am 19. März 1803 war denn auch ungewöhnlich stark und tief. Schiller selbst hatte damals zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie. Goethe ging es nicht anders: er meinte, der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden.

In der Braut von Meſſina erfüllte ſich eine Prophezeiung, weil ſie gemacht war. Schillers nächſtes und letztes Drama wurde gemacht, weil es prophezeit war. Ein falſches Gerücht, daß er an einem Telldrama arbeite, gab ihm wirklich die Idee ein und veranlaßte ihn zum Studium der hiſtoriſchen Quellen.

Das Gerücht mag durch eine Verwechſlung entſtanden ſein. Denn Goethe plante im Herbſt 1797 ein Tellepos, und Schiller fand damals dieſen Gedanken ſehr glücklich: das Intereſſe, welches aus einer charakteriſtiſchen Lokalität und hiſtoriſchen Gebundenheit entſpringt, ſchien für die klaſſiſche Kunſt eine neue und bedeutende Aufgabe zu ſein. Alles geiſtreiche Leben ſollte gerade aus der bedeutenden Enge des gegebenen Stoffes hervorgehen, und gerade die Beſchränkung ſollte innig und intenſiv rühren. „Zugleich eröffnet ſich aus dieſem ſchönen Stoffe wieder ein Blick in eine gewiſſe Weite des Menſchengeſchlechts, wie zwiſchen hohen Bergen eine Durchſicht in freie Fernen ſich auftut." So dachte ſich Schiller damals die Behandlung dieſes Gegenſtandes, und in dieſem Geiſte führte er ihn jetzt auch aus.

Er ſtudierte auf jenes falſche Gerücht hin zunächſt die Geſchichte der Schweizeriſchen Eidgenoſſenſchaft von Johannes Müller. Im März 1802 zog ihn der herodotiſche, ja faſt homeriſche Geiſt in Tſchudis Chronikon Helveticum ſo kräftig an, daß er nun in allem Ernſte einen „Wilhelm Tell" zu bearbeiten gedachte.

Obwohl nun der Gegenſtand einer dramatiſchen Behandlung nichts weniger als günſtig ſchien, da die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz auseinander liegt, und da ſie großenteils eine Staatsaktion iſt und, das Märchen mit dem Hut und Apfel ausgenommen, der Darſtellung widerſtrebte, ſo hatte Schiller doch im September ſoviel poetiſche Operation damit vorgenommen, daß er aus

der Geschichte in die Dichtung eingetreten war. Die poetische Forderung des Gegenstandes war sehr hoch, weil hier ein ganzes, lokal bedingtes Volk, ein ganzes und entferntes Zeitalter und, was die Hauptsache war, ein ganz örtliches, ja beinahe individuelles und einziges Phänomen mit dem Charakter der höchsten Notwendigkeit und Wahrheit zur Anschauung gebracht werden sollte.

Schiller glaubte zunächst, wenn er nach Vollendung der Braut von Messina einen solch historischen Stoff im gleichen Geiste der Antike auffassen würde, alles geleistet zu haben. Er mußte dann freilich sehen, daß dieser neue Gegenstand wieder eine neue Form verlangte. Aber in anderer Weise waltet allerdings der antike Geist auch in diesem Drama.

Vom 2. bis 14. Juli 1803 weilte Schiller in Lauchstädt, um bei den Vorstellungen der Weimaraner Schauspieler neue Blicke in das theatralische Wesen zu tun. Seitdem wollte er noch viel bestimmter und zweckmäßiger für das Theater dichten, ohne der Poesie etwas zu vergeben. Der neue Stoff schien sich durch seine Volksmäßigkeit ganz besonders dem Theater zu empfehlen. Darum nahm er nun im August die Ausführung mit Liebe auf. Zunächst aber waren die gründlichsten Vorstudien nötig. Denn dieser Gegenstand verlangte einen lokalen und historischen Charakter, und Schiller hatte die Schweiz ja nie gesehen.

Historische und geographische Werke, Reisebeschreibungen und Landkarten kamen der Phantasie zu Hilfe, und Goethes lebendige Schilderungen der Schweiz schufen noch gültigeren Ersatz. Die geniale Intuition aber faßte alles zu einem Gesamtbilde zusammen.

Am 25. August begann die Ausführung, die zu Anfang Oktober durch eine Darstellung von Shakespeares Julius Cäsar einen neuen Schwung empfing. Handelte es sich doch auch im Cäsar um den Kampf gegen Tyrannei, um die Notwendigkeit des Mordes, in die ein rechtschaffener Mann versetzt wird, um die symbolische Darstellung eines Volkes. Schiller

schritt nicht aktweise fort, sondern führte die verschiedenen Handlungen in ihrem Zusammenhang durch alle fünf Akte durch. Im Januar riß ihn der Besuch der geistreichen aber anstrengenden Frau von Stael aus der poetischen Stimmung. Herders Tod verdüsterte seinen Geist. Aber doch empfing Goethe noch im Januar den ersten Akt, und am 18. Februar war der Tell beendigt. Im Herbst 1804 erschien er und wurde bald in alle Sprachen übersetzt. Die Widmungsstrophen an Dalberg wurden nicht mitgedruckt, denn diese Dichtung gerade sollte dem ganzen Volke gehören, weil sie eine Dichtung vom Volke ist.

Sie ist in ihrem Stoff auch eine Dichtung des Volkes. Schiller formte diesmal nicht eine historische Begebenheit unmittelbar nach der Geschichte. Er machte diesmal nicht die Geschichte zur Fabel, sondern das Märchen zur Wahrheit. Die Gestalt und der Apfelschuß des Wilhelm Tell ist im Ursprung ein Naturmythos, der sich zu einer historischen Sage fortentwickelt hatte. Die Phantasie des Volkes, die ihn schuf, machte ihn zu ihrem nationalen Freiheitshelden, der in allen Tönen und Formen der Dichtung gefeiert wurde. Den so bereiteten Gegenstand gab Schiller nun in der Form der hohen Kunst dem Volke, von dem er ihn empfing, zurück.

Es ist die Dichtung vom Volk. Das Volk ist der Held dieses Dramas. Es scheint fast notwendig, daß Schiller schließlich zu einer solchen Dichtung kam, und daß er den Gegenstand aus Goethes Hand empfing, ist auch kein Zufall. Die Richtung zum Realismus, zur Natur, führte ihn endlich zur Darstellung des Naturstandes selbst. Diese Darstellung ist in ihrem tiefsten Grunde: die letzte Konsequenz der klassischen Kunst. Nicht die einzelne Individualität, sondern was das Gesetz und Wesen der Gattung ausmacht, war der Gegenstand der klassischen Kunst. Dieses Gesetz und Wesen aber verkörpert sich — im Volke, und zwar in einem Volke, das sich von der heiligen Natur noch nicht losgelöst hat und das die heiligste Sache der

Menschen, das, was sie erst zu Menschen macht, besitzt oder erkämpft: die Freiheit. Die klassische Kunst war auf die große Einfachheit des Lebens gerichtet. In solcher Darstellung eines Volkes kommt die Urform des Lebens zur Erscheinung, und nicht umsonst hat Schiller in dieser Dichtung homerische Töne angeschlagen. Das klassische Kunstwerk will eine in sich abgeschlossene, für sich bestehende, isolierte Welt sein. Ein solches Volk, durch seine Berge eingeschlossen, war gleichsam schon an sich eine ästhetische Welt. Das Gesetz der klassischen Kunst ist: Form und Fülle, Einheit und Mannigfaltigkeit zu verbinden. Diese Verbindung ist hergestellt in einem Volke, das sich in seiner Zusammengehörigkeit noch als ein solches fühlt. Ein solches Volk ist eine ästhetische Erscheinung im Sinne der klassischen Kunst.

Was aber den klassischen Charakter von Schillers Telldichtung erst ganz bestimmt, ist dieses: daß er das Wesen des klassischen Stiles hier wirklich einmal zum Stil des dargestellten Lebens machte. Die gehaltene Kraft, die Bändigung der Leidenschaft durch den Geist ist das Wesen des klassischen Stils. Das Motiv dieses Dramas ist ein Volk, das seine Kraft beherrscht, das seine Leidenschaft zügelt, um den Preis des Kampfes nicht zu besudeln. Dieses Motiv ist klassisch.

Eine solch gehaltene Kraft des Volkes, die sich in Wilhelm Tells Gestalt zum anschaulichen Symbol zusammenfaßt, stellte Schiller dem Volke seiner Zeit entgegen, das sich nicht auf solche Weise die Freiheit errang. In den Widmungsstrophen an Dalberg sprach er die Beziehung des Tell zur französischen Revolution mit deutlichen Worten aus.

Dieses Drama muß von dieser klassischen Idee der gehaltenen Kraft aus verstanden werden. Sie allein erklärt auch das, was beinahe verletzend in ihm wirkt. In diesem Sinne hat Schiller seine Absicht verwirklicht, den historischen Gegenstand im Geiste der Antike aufzufassen. Aber auch

nur in diesem Sinne. Denn der neue Gegenstand verlangte wieder eine neue Form.

Es war ein Gegenstand, welcher der dramatischen Formung zu widerstreben schien. Wie beim Wallenstein, wie bei Maria Stuart, wie dann noch beim Demetrius, wählte sich Schiller auch hier einen Stoff, dessen dramatische Unbrauchbarkeit ihm von Anfang an aufgegangen war. Aber er bedurfte gerade solcher Stoffe, er bedurfte solchen Kampfes mit der Materie. Denn nur in solchem Kampfe fühlte er seine erhabene Freiheit, erlebte er sein Künstlertum. Auch sollte ja das Interesse nicht mehr wie in den Werken seiner Jugend ein stoffartiges sein. Er wollte nicht selbst aus seinen Helden sprechen. Der Objektivität wegen wählte er so schwierige Stoffe. Nur die Form sollte das ästhetische Erlebnis vermitteln.

Die Schwierigkeit dieses Stoffes lag zunächst in seiner epischen Entfaltung. Goethe hatte seine epische Natur ganz richtig erkannt. Aber das war noch zu überwinden und sogar zu einem Vorteil zu gestalten, denn der epische Charakter, das hatte Schiller nun erkannt, kam dem klassischen Prinzip der Illusionsaufhebung in einem Drama entgegen. Der großen Masse, die zu bewältigen war, kam die symbolische Darstellung bei, die Schiller nun mit Meisterschaft handhabte. Es galt nur, den Begriff der Form noch einmal über die Jungfrau von Orleans hinaus zu erweitern. Schillers letztes Werk, das unmittelbar auf sein formal geschlossenstes und strengstes Werk folgte, treibt die Auflösung der strengen Form am weitesten und nähert die dramatische Dichtung der epischen Gattung an.

Schwieriger aber war ein anderes. Ganz im Gegensatz zu der Braut von Messina bedurfte dieser Gegenstand eines weitgehenden Realismus. Wenn seine Idee ins Leben eingehen sollte, mußte seine lokale und historische Bedingtheit in vollem Umfang zur Erscheinung kommen. Die Idee der Freiheit war in Fiesko ein blutloses Schemen geblieben. Hier war gerade die Aufgabe, den Kampf dieses Volkes

für seine Freiheit aus seiner Natur heraus zu entwickeln, aus der Natur in jeder Bedeutung des Wortes. Der Begriff der Natur, der Begriff: „Volk" konnte in der Poesie nur dann zum Leben gelangen, wenn er gerade als Charakter, als Eigentümlichkeit gefaßt wurde. Der Gedanke der gehaltenen Kraft machte es erforderlich, die unbedingte Notwendigkeit des Freiheitskampfes aus dieser Natur, aus diesem Volke zu entwickeln. Schillers gesamte Ästhetik aber drängte ja überhaupt dazu hin, endlich einmal die „Freiheit in der Erscheinung" ganz zu verwirklichen, das heißt, den Gegenstand so darzustellen, als wenn er sich nach seinem eigenen Gesetz, aus seiner eigenen Natur bestimmte.

Die individuelle Bedingtheit gerade sollte das Gefühl der unbedingten Freiheit erwecken. Das war für Schiller natürlich die größte Schwierigkeit, nicht nur weil er die Schweiz nie gesehen hatte, sondern weil sein Auge überhaupt nicht für die Besonderheiten der Lebensformen geschärft war. Man kann nicht sagen, daß er im Tell seine eigene Natur übertroffen habe. Er löste die Aufgabe in seinen Grenzen. Was ihm die historischen Quellen und Goethes Schilderungen boten, das gestaltete er zu einem Bilde, das bei aller Gegenständlichkeit und Anschaulichkeit doch ideal zu nennen ist, und dem man in manchen Zügen die Absicht auf individuelle Färbung beinahe zu deutlich ansieht. Aber die Aufgabe ist doch grandios gelöst. Denn dieses Volk ist in seiner Einheit mit dieser Natur gesehen, und ein solches im besten Sinne stilisiertes Volk gehört in eine solche, im besten Sinne stilisierte Natur.

Die klassische Darstellung des Volkes mußte symbolisch sein, denn nur eine symbolische Darstellung konnte eine Masse zu jener ästhetischen Einfachheit der Anschauung bringen, die das Wesen der klassischen Kunst ausmacht. Die Geschichte selbst zeigte den Weg zu einer solchen Darstellung. Denn dieses Volk war ein Bund von Kantonen, und indem Schiller die Kantone in Repräsentanten zusammenzog, welche den Bund der Einheit schließen, brachte

er die Einheit des Volkes in der Mannigfaltigkeit seiner Individuen zur ästhetischen Erscheinung.

Es war aber nötig, wenn die Staatsaktion ein menschliches und damit poetisches Interesse gewinnen sollte, diesen Menschen, welche das Volk repräsentieren, ein gewisses Einzelleben, eine bestimmte Selbständigkeit zu leihen. Jeder dieser Männer, die sich zum Kampfe um die Freiheit entschließen, muß aus eigenem Erlebnis heraus dazu gezwungen werden. Nur so bekam der endliche Ausbruch der gehaltenen Kraft seinen Sinn, und nur so ging der Begriff des Volkes ins Leben ein. Es war nicht zu fürchten, daß auf diese Weise etwa der Kampf aus persönlichen Motiven und nicht um der Gesamtheit des Volkes willen gekämpft erscheint. Diese Menschen zusammen sind eben das Volk, das den Zwang der Knechtschaft nicht ertragen kann. Jede einzelne Unterdrückung erweckt in diesen Menschen, die ihre Zusammengehörigkeit so stark empfinden, das unerträgliche Gefühl der allgemeinen Unterdrückung. Um aber auch den letzten Schein von persönlicher Motivierung zu vermeiden, sind all die Taten der Gewalt und Willkür, welche zur Empörung führen, als Eingriffe in das Leben der Familie dargestellt, welche die heiligste Sache des Volkes und gleichsam ein Symbol des patriarchalischen Staates und die natürliche Urgemeinschaft ist. Diese Männer kämpfen nicht für sich, sondern für ihre Weiber und ihre Kinder. Daher mußten auch diese in ihrer Würdigkeit dargestellt werden.

Aus all dem ergab sich die Form der Dichtung wie von selbst. Die Handlung mußte eine Zusamensetzung von Handlungen sein, sowie das Volk eine Zusammensetzung von Individuen ist. Die dramatische Form aber machte die Konzentrierung des Interesses auf eine Gestalt notwendig. Daher verkörpert sich das ganze Volk in Wilhelm Tell. Seine edle Einfachheit, seine gehaltene Kraft ist der Charakter des Volkes. Sein eigenstes Erlebnis ist das Erlebnis des ganzen Volkes. Gerade darum aber, damit dies in seiner ganzen Deutlichkeit erscheine, muß er wie abgesondert von

allen andern, von der Gesamtheit, stehen. Gerade weil sich das Volk in ihm verkörpert, gerade darum darf er nicht einer vom Volke sein, sondern gerade darum muß er abseits von dem Volke, in Einsamkeit stehen. Als das Volk auf dem Rütli den Bund der Freiheit schließt, darf Wilhelm Tell aus diesem Grunde nicht dabei sein. Aber seine Befreiungstat, die ihn selbst und sein Weib und Kind befreit, muß zugleich das ganze Volk befreien. Danach ist sein Charakter angelegt. Und so geht die Gestaltung der Handlung wie der Charaktere aus künstlerischer Notwendigkeit hervor.

Die Form dieser Dichtung ist im tiefsten Grunde symbolisch. Sie muß mit der Darstellung jener Gewalttaten beginnen, welche in das Leben der Familien greifen, muß dann zum Zusammenschluß ihrer Vertreter und damit zum Bunde des ganzen Volkes emporsteigen, und dann erst, eine letzte Steigerung, darf die Gestalt und das Erlebnis Wilhelm Tells, worin sich das Volk und sein Erlebnis individuell zusammenfaßt, hervortreten und seine Tat die Befreiung des Volkes sein. So trat Wallenstein als die letzte, individuelle Zusammenfassung des Heeres und der Generale erst im letzten Stücke der Trilogie hervor.

Die Unterdrückung also ist das Thema des ersten Aktes. Damit sie sogleich als ein Frevel gegen die Natur erscheine, ist der stimmungsvolle Beginn die lyrische Darstellung der Einheit von Natur und Volk. Die Natur selbst beginnt sich zu empören, und die erste Tat der menschlichen Empörung ist geschehen. Aber Baumgartens Rache an dem Landvogt, die ja schließlich der Tat von Wilhelm Tell entspricht, kann noch nicht die Befreiung des Volkes sein. Denn Baumgarten ist nicht das Volk. Der es aber retten wird, erscheint schon hier als der Mann der Tat und Retter des Bedrängten. Die zweite Szene führt in einen anderen Kanton. Auch hier droht Willkür und Gewalt. Aber Stauffacher kann sich noch nicht zur Tat entschließen, und sein Weib erst bringt ihn zum Entschluß, sich mit den anderen zu

beraten. Der Sinn der Szene ist: daß die gehaltene Kraft des Volkes in diesem Manne erscheint.

Die Szene bei Altorf bringt dann das Symbol der Unterdrückung vor die Augen: das Volk muß sich selbst seine Zwingburg bauen, und der Hut auf der Stange wird als Prüfung des Gehorsams hingestellt. Aber Wilhelm Tell will nicht zur allgemeinen Beratung kommen, denn er ist kein Mann des Wortes. Noch fehlt, daß auch der Repräsentant des Unterwaldener Kantons aus eigenem Erlebnis zum Bunde gezwungen wird. Im Hause Walter Fürsts hört Melchthal aus Stauffachers Mund die Blendung seines Vaters. Da schließen die drei Männer den Bund, nicht zur Rache, denn dann wäre ihre Kraft nicht gehalten, aber zur Befreiung ihres Landes.

Die Einheit aller ist die Bedingung, daß die Tat der Befreiung gelingt. Aber die Gefahr droht, daß der Adel nicht mit dem Volke geht, weil er ja nicht unter dem fremden Joche zu leiden hat. Er muß ganz ohne physischen Zwang, aus reiner Freiheit, sich für die Sache der Freiheit entscheiden. Sein Vertreter ist Rudenz, den die Liebe zu Berta von Bruneck an den Hof des Unterdrückers fesselt. Das Mahnwort der alten Zeit, die in Attinghausen gleichsam körperlich erscheint, verhallt vor seinem Ohr. Das eigene Erlebnis erst muß auch ihn aufrütteln. So kommt denn das Volk allein auf dem Rütli zusammen und tagt nach altem Brauch im Bewußtsein seines Rechtes.

Diese Szene auf dem Rütli gehört zu den größten Schöpfungen aller dramatischen Dichtkunst. Das Volk erscheint in seinen besten Vertretern, nur Tell ist nicht dabei, weil er nicht einer vom Volke ist, weil er das Volk ist. Die symbolische Darstellung gab dieser Szene die erhabene, gewaltige Ruhe, die eine ästhetische Notwendigkeit war. Denn hier soll die gehaltene Kraft zur vollen Erscheinung werden. Dieses Volk geht nicht aus blinder Leidenschaft und nicht aus dem Gefühl der Rache in den Kampf, sondern weil es nicht ohne die Freiheit leben kann, weil

die Freiheit seine Natur, sein Charakter ist. Alle Mittel sind versucht. Nur die Selbsthilfe bleibt. Wenn es möglich ist, soll kein Tropfen Blutes fließen. Damit aber die gehaltene Kraft in ihrer ganzen Größe erscheine, wird der Tag der Befreiung noch verschoben. „Indem sie zu drei verschiedenen Seiten in größter Ruhe abgehen, fällt das Orchester mit einem prachtvollen Schwung ein, die leere Szene bleibt noch eine Zeitlang offen und zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen."

Und jetzt erst, nachdem das Volk gesprochen hat, kann Wilhelm Tell zum Mittelpunkte des Dramas werden. Wenn jetzt die dramatische Handlung ein menschliches, poetisches und konzentriertes Interesse haben sollte, so mußte nun die Befreiungstat aus dem Erlebnis des Mannes hervorgehen, der das ganze Volk vertritt. Er muß allein stehen und seiner eigenen Kraft, nicht dem Bunde vertrauen. Denn das Volk als eine Ganzheit steht, von seinen Bergen eingeschlossen, allein in der Welt und kann sich nur aus eigener Kraft befreien. Er darf nicht einer vom Volke sein. Sein Charakter ist der Charakter des Volkes in seiner Reinheit: edle Einfachheit und gehaltene Kraft. Er ist der Helfer für alle, und ihm hilft niemand.

Während er so in den Vordergrund tritt, werden doch auch die andern Handlungen, die alle nur das eine Ziel der Freiheit haben, stetig fortgeführt und kunstvoll verschlungen. Rudenz wird von Berta selbst zur Pflicht zurückgeführt und für die Sache der Freiheit gewonnen. Er kann sogleich für sie eintreten. Denn Tell hat den Hut auf der Stange nicht gegrüßt und soll ins Gefängnis. Die Kraft des Volkes droht sich nicht mehr bis zum verabredeten Tage halten zu können. Da, in dem gefährlichsten Augenblick kommt Geßler selbst und verlangt von Tell den Apfelschuß zu seiner Lösung. Ein ungeheurer Frevel gegen die Natur soll geschehen, ein Frevel, in dem sich alle Taten der Gewalt und Willkür noch einmal zusammenfassen, so wie sich das Volk noch einmal in Tell zusammenfaßt. Der

Vater soll auf das Haupt des Kindes schießen. Tell bittet, fleht. Die ganze Gehaltenheit seiner Kraft muß hier zur Erscheinung kommen, nur so ist diese Szene zu verstehen. Um den unerbittlichen Landvogt brandet die Empörung empor. Da hat Tell den Schuß getan und der Knabe lebt. Es ist eine Szene von derart packender Gewalt, daß man ihr nichts vergleichen kann. Aber Tell hatte einen zweiten Pfeil aus dem Köcher genommen, der für den Landvogt bestimmt war, wenn der Schuß fehl ging, und dafür muß er nun doch in den Kerker. Die Freiheit des Volkes scheint mit ihm verloren.

Aber die beleidigte Natur hilft selbst zur Sache der Freiheit. Denn ein Sturm gibt Tell die Gelegenheit, sich zu retten. Jetzt ist der Augenblick der Tat gekommen. In diesem Augenblicke stirbt die alte Zeit mit Attinghausen, denn eine neue Zeit will anbrechen, welche auch eine Zeit der Freiheit sein wird, und einer höheren, weil selbst erkämpften und mit Selbstbeherrschung gewonnenen Freiheit.

Wilhelm Tells Monolog, der im Gegensatz zu dem stummen Spiel des wortkargen Mannes nach dem Apfelschuß und nach der Rettung mit besonderer Bedeutsamkeit heraustritt, schlägt das Thema der ganzen Dichtung in seiner Reinheit an: das klassische Thema der gehaltenen Kraft. Denn in diesem Monologe wird alles ausgesprochen, was die Tat, die nun folgen soll, zu einer unbedingten Notwendigkeit macht. Sie ist keine Tat der Leidenschaft und der Rache. Er tut sie mit schwerstem Herzen, und es ist der schwerste Augenblick seines Lebens. Aber er muß sie tun, weil sein Erlebnis das Erlebnis des ganzen Volkes ist, weil er Weib und Kind und Land zu retten hat. Er hat unter dem Zwange einer physischen Gewalt einen furchtbaren Frevel gegen die Natur begehen müssen, er will aus Freiheit die Natur wiederherstellen. Eine Hochzeit zieht über die Bühne, Armgart wirft sich vor das Roß des Landvogts, der das letzte Wort der Grausamkeit und Willkür nicht mehr aussprechen kann, denn ihn hat Tells Geschoß

durchbohrt. Die Musik schweigt. Aber der tumultuarische Ruf des Volkes ertönt: das Land ist frei. Das Lied der barmherzigen Brüder an der Leiche des Landvogts ist wie ein Lied des Chores, das die leidenschaftliche Erregung der Affekte zur Betrachtung verwandelt.

Tells Tat ist das Signal der allgemeinen Befreiung, weil er das Volk ist. Das Symbol der Unterdrückung, Zwinguri, wird auf der Bühne vom Volke niedergerissen. Es ist ein Symbol für den Fall aller anderen Zwingburgen auch. Die letzte Gefahr für die Sache der Freiheit schwindet, als die Nachricht von der Ermordung des Kaisers kommt. Eine hohe Nemesis geht durch dieses Drama. Der Mörder des Kaisers, Johann von Schwaben, kommt in das Haus von Wilhelm Tell und fleht ihn um Rettung an, weil auch er ja gemordet hat. Diese Szene ist deswegen eingefügt, damit der Charakter der Telltat als einer unbedingten Notwendigkeit durch den Gegensatz zu dem willkürlichen Morde des Verbrechers noch einmal in seiner ganzen Klarheit erscheine. Das war nach allem, was vorherging, überflüssig. Aber diese Szene veranlaßte eine der größten Schönheiten der ganzen Dichtung. Denn indem nun Tell aus mitleidiger Güte dem Mörder den Weg nach Italien erklärt, da tut sich gleichsam zwischen den hohen Bergen, in denen sich die Dichtung eingeschlossen hatte, zum Schlusse eine Durchsicht in freie Fernen und damit aus der Enge der bedingten Handlung ein Blick in die Weite des Menschengeschlechtes auf. Den Schluß des Schauspiels bildet ein Idyll, das eine Verklärung des Befreiers und der Freiheit ist, wie sein Anfang ein flüchtiges Idyll der reinen Natur gewesen ist. Denn dieses Volk ist nun auf einer höheren Stufe zur Natur zurückgekehrt, weil seine Freiheit sein eigenes Werk geworden ist. Dieses Volk hat die Entwicklung durchgemacht, welche die Jungfrau von Orleans in sich durchmachen mußte, und auch diese romantische Tragödie hatte ja mit einem Idyll der Natur begonnen und mit einem Idyll der Verklärung geendigt. Was in ihr das Erlebnis

des einzelnen Menschen war, das ist nun in Schillers letztem Drama als das Erlebnis eines Volkes, und damit der menschlichen Gattung, dargestellt.

Das Volk aber und sein Held hat die Freiheit nur mit so viel Blut erkämpft, als unbedingt notwendig war. Es hat die Kraft zu bändigen gewußt. Diese Dichtung ist das Lied von der Freiheit, welche in der Bändigung der Kraft besteht, und dieser tiefste Sinn des Gedichtes bestimmte auch seinen Rhythmus und seine Form.

Es ist ein epischer Rhythmus, bei aller dramatischen Lebendigkeit der einzelnen Bilder. Schiller mußte sich für dieses Drama wieder eine neue Form gewinnen. Die klassische Geschlossenheit und Strenge der Braut von Messina kam diesem Gegenstande nicht bei. Auch seine Form mußte Freiheit ausströmen und durfte die Natur nicht beengen. Die Handlung mußte in Handlungen aufgelöst werden, damit die Einheit des Volkes in dem freien Zusammenschluß seiner symbolischen Vertreter erscheine. Der Held mußte abseits von allen andern stehn, damit sich das ganze Volk in ihm zusammenfasse. Auch Zeit und Ort wollten ihre Freiheit haben. Die Freiheit der Form aber mußte doch, wie der Grundgedanke dieser Dichtung, nicht ungezügelte Willkür, sondern gehaltene Kraft sein. Nur dann wurde die Idee zum Erlebnis. Darum schuf sich Schiller hier eine neue Form, die er dann noch einmal im Demetrius gesteigert anwendete. Es ist die durch das Gesetz gebändigte Form des Sturms und Drangs. Weil die Handlung, so steht in einem Fragment zum Demetrius, groß und reichhaltig ist und eine Welt von Begebenheiten in sich begreift, so muß mit einem kühnen Machtschritt auf den höchsten und bedeutungsvollsten Momenten hingeschritten werden. Jeder Moment aber, wo die Handlung verweilt, ist ein bestimmtes ausgeführtes Gemälde, hat seine eigene vollständige Exposition und ist ein für sich vollendetes Ganze. Das sollte die Form des Demetrius sein. Sie bedeutet aber nur die letzte Steigerung der Form, die sich Schiller für den Tell geschaffen

hat. Denn hier schon zieht die Handlung in solch großen Bildern vorüber, deren jedes gleichsam eine Geschlossenheit und doch nur ein Schritt zum Ziele ist. Diese Bilder, die eine dramatische Lebendigkeit sondergleichen haben, sind durch einen epischen Rhythmus verbunden. Wilhelm Tell wandert mit dem geretteten Baumgarten zu Stauffachers Haus. Stauffacher wandert mit Tell nach Altorf. Von Attinghausen zieht Rudenz zu Berta von Bruneck, während das Volk auf dem Rütli tagt. Von seinem Hause wandert Tell mit dem Knaben zum Großvater nach Altorf. Während er vom Schiffe auf das Land sich rettet, ist Hedwig zu Attinghausen geeilt. Tell wandert nach der hohlen Gasse fort. Die Nachricht von seiner Tat ist in Altorf das Zeichen der Befreiung. Er kehrt in sein Haus zurück, wo er den wandernden Kaisermörder trifft. Er tritt aus dem Hause und wird der Mittelpunkt der Schlußgruppe. Diese Bilder also sind durch den epischen Rhythmus der Wanderung verbunden. Es ist eine freie und doch gebändigte Form.

Die Reihe der Bilder ist unter einen Augenpunkt gebracht und in gewaltiger Steigerung vom Einzelschicksal zu dem Volk und der alles zusammenfassenden Persönlichkeit zu einem architektonischen Gebilde zusammengefügt.

Entsteht so ein festspielmäßiger Charakter, so paßt sich die eingestreute Lyrik und die Musik in diesen Stil hinein. Sie gibt dem Drama jenen Schwung, der es über die Illusion hinauserhebt. Die Sprache ist voll kräftiger Gemessenheit und mundartlich gefärbt.

So schließt sich der Ring: Schillers letztes Drama ist die Vollendung dessen, womit er in den Räubern begann, ist die gebändigte Form des Sturms und Drangs. Die Freiheit der Form hat die gleiche Entwicklung mit dem Gedanken der Freiheit durchgemacht: von der Freiheit als ungezügelter Kraft zu der Freiheit als gebändigter Kraft. Das Fragment vom Demetrius bedeutet dann noch eine letzte Steigerung.

Der Wilhelm Tell sollte nach des Dichters Wille die

Bühnen Deutschlands erschüttern und hat es getan. Zu der theatralischen Wirksamkeit, die in ihm lag, kam in den Zeiten von Deutschlands Schmach seine aufrüttelnde Wirkung. Die erste Aufführung in Weimar am 17. März 1804 brachte dem Dichter vielleicht den größten Erfolg von allen seinen Dramen. Wurde aber hier schon alles fortgelassen, was auf den Kaisermord Beziehung hatte, so mußte bei der Aufführung in Berlin am 4. Juli noch mehr geopfert werden. Trotzdem war der Erfolg auch hier ein gewaltiger. In der Schweiz ist das Drama zum Nationalschauspiel geworden.

* * *

Bevor noch der Tell aufgeführt war, hatte sich Schiller bereits zu einer neuen Tragödie, dem Demetrius, entschlossen. Aber er mußte sein Studium dazu bald unterbrechen. Die Sorge um Sicherstellung seiner Familie gab ihm bei seiner zunehmenden Krankheit den Gedanken ein, seine materiellen Verhältnisse zu verbessern. Dazu aber kam ein anderes: mit je größerer Entschiedenheit sich der Dramatiker auf der Bahn des Realismus bewegte, und je mehr er als ein Theatraliker auf das große Volk zu wirken gedachte, desto enger mußte ihm die Stätte seiner Wirksamkeit erscheinen. Er sehnte sich nach einem weiteren Sehkreise und wollte die Schranken seiner zufälligen Lage erweitern. Er fühlte, daß der Dramatiker in die große Welt hinausgehöre, und wollte das Leben, das er gestaltete, in seinen großen Verhältnissen erfahren und die Menschen in ihrer Fülle erkennen. Davon erhoffte er sich alles für seine Kunst.

Hatte er schon früher an Berlin gedacht, wo Wissenschaft und Kunst eine Stätte gefunden hatten, so boten sich ihm jetzt verlockende Aussichten dorthin. Iffland warb um ihn für das Nationaltheater. Kurz entschlossen reiste Schiller mit seiner Familie zu Ende April nach Berlin und blieb über zwei Wochen. Es war eine angeregte Zeit. Er verkehrte mit Iffland und Zelter, und besonders merkwürdig war ihm die Bekanntschaft mit dem „hochgesinnten genialen

Prinzen" Louis Ferdinand. Bei Königin Luise verlebte er mit den Seinen unvergeßliche Stunden. Er wollte bleiben und knüpfte Verhandlungen an. Aber ohne daß er sich schon gebunden hatte, kehrte er am 21. Mai nach Weimar zurück, und da überwog denn doch, was ihm das Städtchen zu bieten hatte, alle Vorteile der Hauptstadt. Denn hier fand er die Abgezogenheit und Stille, die der Schöpfer brauchte, und hier war Goethe. Als der Herzog ihm auf seine Bitte das Gehalt verdoppelte, war er entschlossen, zu bleiben und sich nur einige Monate im Jahr dem Berliner Nationaltheater zu widmen. Aber auf seinen Vorschlag hörte er von Berlin nichts mehr. Nun ging es wieder an die Studien zum Demetrius, und andere Pläne, die Prinzessin von Celle und Warbeck, beschäftigten ihn nebenher. Die Geburt einer Tochter brachte Glück und doch auch schwere Sorge um Charlotte. Er selbst verfiel vom Juli bis August in eine schwere Erkrankung, die ihn eindringlich mahnte, daß ihm nicht mehr viel Zeit vergönnt sei. Dann wurde er durch die Vorbereitung zum Empfange der russischen Kaisertochter Maria Paulowna gestört, die als Gemahlin des Erbprinzen Karl Friedrich in Weimar einzog. Zu dieser Gelegenheit dichtete er vom 4. bis 8. November das Festspiel „Die Huldigung der Künste", das am 12. November 1804 aufgeführt wurde.

Die Huldigung der Künste wurde eine Huldigung für die Kunst. Was die Natur nicht vermag: die Fürstin in dem neuen Vaterlande heimisch zu machen, das vermag die Kunst. Noch einmal verkündet hier Schiller sein Evangelium der Schönheit, und noch nicht das letzte Mal. Denn das letzte Gedicht seines Lebens, das er am 16. März 1805 dem Schweizer Landschaftsmaler Christian von Mechels widmete, verhieß dem Künstler, der die Natur durch seine Kunst verklärt, die ewige Jugend. Das war wenige Wochen vor seinem Tode. Das Evangelium der Kunst mußte seine alles überwindende Kraft an ihm selbst bewähren. Denn von nun an verließ ihn das Leiden nicht mehr. Der Demetrius stockte

und mußte durch leichtere Arbeiten, wie die Übersetzung der Phädra von Racine, abgelöst werden. Aber immer noch tauchten neue Pläne im Geiste des Dichters auf und wollten lebende Gestalt gewinnen. Im Februar 1805 stellten sich schwere Fieber und Ohnmachten ein. Kaum fühlte er sich besser, so ging er wieder an den Demetrius. Es schien, als sollte dieser Geist noch einmal die Materie besiegen. Bis zum ersten Mai schuf er an dem gewaltigen Werk. Am gleichen Tage empfing er Goethes letzten Besuch.

Am 9. Mai ging er dahin und wurde in der Nacht vom 11. zum 12. Mai in eine Massengruft getragen. Erst am 16. September 1827 wurde ihm die Stätte bereitet, die ihm gebührte: die Fürstengruft.

Goethe hatte mit ihm die Hälfte seines Daseins verloren. Er versuchte, im Geiste mit ihm fortzuleben, und dachte an die Vollendung des Demetrius. Erst als die mißlang, hatte er ihn ganz verloren. Sein Plan zu einem Trauerfeierspiel kam auch nicht zur Ausführung. Aber im Zusammenhang mit diesem Plan entstand sein „Epilog zu Schillers Glocke", und niemals ist etwas Größeres und Würdigeres über ihn gesagt worden.

Der dramatische Nachlaß

Daß Schiller allzu früh dahinging, als einer, dem es nicht gegeben war, das Werk seines Lebens auszuwirken, das läßt in seinem ganzen Umfang erst der Reichtum seines dramatischen Nachlasses erkennen. Denn in ihm lagen neue Möglichkeiten und Keime einer neuen Entwicklung. Manche dieser Pläne und Fragmente waren gewiß nur die Keime, aus denen sich dann andere, fertig gewordene Tragödien gestalteten, indem ein passenderer Gegenstand zur Form der tragischen Idee gefunden wurde. Andere aber setzten sich an die fertigen Werke an und steigerten ihre Klarheit und Konsequenz. Andere endlich waren die Keime zu ganz neuen Schöpfungen.

Die Schaffensweise des Dichters zeigt sich in solchen Fragmenten und das, was ihn zur Formung reizte. Man sieht Schillers klares Bewußtsein. Wenn ein Gegenstand ihn ergriffen hat, geht er an das Studium der Quellen, um seine Natur zu bestimmen, und alles zu erwägen, was für und gegen die dramatische Behandlung spricht. Dann werden die tragischen Möglichkeiten erwogen, die in ihm liegen, und oft ist die Wahl der Motive nicht leicht. Der Dramatiker berechnet jede Wirkung, die erzielt werden kann. Er hat in seinem philosophischen Studium gelernt, die Schönheit und die Erhabenheit nur als eine Wirkung in dem Gemüte zu begreifen. Je bewußter er in seinen letzten Jahren für die Bühne schaffen wollte, desto klarer stellte er sich sogar seine Gestalten schon in der Maske bestimmter Schauspieler vor, um sich die Anschauung des Theaters gegenwärtig zu halten. So entsteht ein erster Entwurf der tragischen Fabel, eine erste Anlage der Charaktere, ein erstes Schema der Komposition. All das aber wird häufig wieder umgestoßen und ersetzt. Manchmal gestaltet sich schon bei der ersten Feststellung eine Szene oder ein Szenenteil und wird gleich festgehalten. Ist die Komposition bestimmt, dann wird der Dialog zuerst in Prosa entworfen und dann erst in die Versform umgesetzt. Man muß aus der Fülle der Aufzeichnungen, welche die verschiedenen Möglichkeiten oder aber die verschiedenen Stufen der Ausführung bezeichnen, diejenigen wählen und zusammensetzen, welche den Gang des werdenden Werkes und den Willen des Dichters zur größten Klarheit bringen. Manches wird trotzdem unverständlich bleiben müssen. Aber es wird dann doch möglich sein, sich die allgemeinen Züge des Bildes zu vergegenwärtigen, das vor der Seele seines Schöpfers schwebte.

Der erste, sich immer im Unbewußtsein vollziehende Akt des schöpferischen Prozesses, die erste Empfängnis, wird immer in Dunkel gehüllt sein. Schiller selbst hat berichtet, daß jeder seiner Schöpfungen eine musikalische Stimmung vorausgegangen sei. Was ihn aber zur Formung reizte,

das war immer und immer das tragische Geschick des Lebens oder vielmehr: das war sein unbedingtes Bedürfnis nach Notwendigkeit, die er herstellen mußte, wo er sie nicht fand. Der Eindruck wollte Gesetz werden. Ihm ging zuerst nicht der Mensch, sondern sein Schicksal auf. Die Persönlichkeit wurde von der tragischen Idee gestaltet. Diese tragische Idee muß immer eine Welt zur Erscheinung bringen und so das Kunstwerk zum allumfassenden Symbole machen. Manchmal ging ihm auch zuerst das Symbol, die Welt als Ganzheit auf und wollte dann erst dramatische Bestimmtheit haben.

Die Fragmente sind dadurch ganz besonders charakterisiert, daß sich in ihnen ein gewaltiger Stofftrieb entfaltete. In den fertig gestellten Werken wurde dieser Trieb stets durch den Formtrieb gebändigt, der noch stärker war. In den Fragmenten aber, da bricht der Stofftrieb gleichsam seine Fesseln, wodurch eine Art von Ausgleich eintrat: hier breitet er sich über die Gesamtheit der Welt aus und eignet sie sich an. Die abenteuerlichsten Begebenheiten und Motive drängen sich in diesen Plänen und Fragmenten, so daß oft an dramatische Gestaltung kaum noch zu denken war. Es scheint natürlich, daß Schillers Phantasie auf solche Weise aus der Enge und Beschränktheit seines Daseins hinausstrebte. Sein Geist wollte die Welt umspannen, und was er nie gesehen hatte, wollte er darstellen. Er wollte auf alle Höhen und in alle Tiefen des Lebens steigen. So blieb in all dem Realismus, den er in diesen Fragmenten entfaltete, doch sein Idealismus bestehen.

Die Fragmente ziehen sich durch Schillers ganzes Leben hin. Man tut am besten, sie in der Reihenfolge ihres ersten Auftauchens zu betrachten. Denn sonst kann hier natürlich von einer strengen Chronologie nicht die Rede sein. Sie werden aufgenommen und wieder fortgelegt, nach Jahren hervorgeholt und wieder fortgelegt, so daß die Teile eines Fragmentes manchmal aus ganz verschiedenen Zeiten stammen und sehr oft auch garnicht datiert werden können.

Oft fand der Dichter zu einer Zeit den springenden Punkt der tragischen Handlung nicht, der ihm in einer späteren Zeit aufging. Oft fand er ihn trotz aller Bemühung gar nicht, und das Fragment gedieh nicht einmal bis zum vollständigen Entwurf. Oder ein anderer Gegenstand lenkte das Interesse ab, das manchmal nicht wieder erwachte. Oder es zeigte sich erst im Laufe des Versuchs die Unmöglichkeit der dramatischen Gestaltung. Manche Gegenstände kamen über die Notierung des bloßen Titels überhaupt nicht hinaus. Solche Titel finden sich auf dem Verzeichnis dramatischer Pläne, das sich Schiller in den Jahren von 1797—1804 anlegte, und von dem er jeweilig die ausgeführten Pläne strich. Ein kleineres Verzeichnis entstand — vielleicht 1799 — im Anschluß an die Lektüre des Pitaval. Es sind Motive, die sich um das „Sujet des entdeckten Verbrechens" drehen.

Auf diesem kleineren Verzeichnis steht der Plan zu der „Braut in Trauer", der am frühesten von all diesen Plänen auftauchte. Es handelt sich um einen zweiten Teil der Räuber. Schiller plante schon 1784 eine Fortsetzung seines Jugendwerkes, in der sich alle Immoralität in die erhabenste Moral auflösen sollte. Er nahm den Plan im Sommer 1786 wieder auf. Aber die überlieferten Fragmente stehen in so deutlichem Zusammenhang mit den andern Sujets des entdeckten Verbrechens, daß sie etwa gleichzeitig mit ihnen, bald nach dem Wallenstein, anzusetzen sind.

Es lag ganz auf dem Wege von Schillers Entwicklung, daß er zu solchen kriminellen Gegenständen kam. Hatte ihn zuerst der Kampf gegen die Einrichtungen der menschlichen Gesellschaft zur Darstellung von Räubern und Verbrechern bestimmt, so war es ein deutlich psychologisches Interesse, das ihm seine Verbrechernovellen eingab und ihn zu Pitavals Sammlung von merkwürdigen Rechtsfällen zog. Als er sich dann in stetiger Entwicklung, unter dem Einflusse Kants und Goethes, mit der menschlichen Gesellschaft versöhnte, mußte ihm der Verbrecher an ihr in einem anderen

Lichte erscheinen. Aber gerade mit der zunehmenden Vertiefung seiner tragischen Philosophie bekam dieses Interesse eine neue Bedeutung. Er wurde zum Künder des Schicksals, aber eines Schicksals, in das sich die Nemesis verhüllt. Ein Drama der Nemesis war der Wallenstein. Die reinste Form der tragischen Nemesis schien zu entstehen, wenn ein dunkles Verbrechen durch Zufall oder eine merkwürdige Verkettung von Begebenheiten an das Licht des Tages gezogen wird, oder wenn sich ein Fluch an das Verbrechen knüpft und weiterwirkt. Diese Form wurde dem Dramatiker durch das antike Drama nahegelegt, in welchem ein Urverbrechen immer neue Verbrechen nach sich zieht und das schuldige Geschlecht vernichtet. Der Wallenstein stand schon unter dem Eindruck des König Ödipus, dessen Handlungsform nun auch für kriminelle Gegenstände besonders günstig war. Eine tragische Analysis schien dem Dichter unermeßliche Vorteile zu bieten, weil sie die zusammengesetzteste Handlung, welche sonst der tragischen Form ganz widerstreben würde, möglich macht. Dazu kommt, daß alles, was schon geschehen ist, als unabänderlich seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders affiziert als die Furcht, daß etwas geschehen möchte. Die moderne Form dieser antiken Analysis schien von selbst gegeben: ein Verbrechen, das der Vergangenheit angehört, wird in der Tragödie entdeckt oder zeigt seine fortwirkende Gewalt. So ging die Idee der Nemesis in die analytische Form ein.

Der erste Versuch, ein modernes Gegenstück zu der antiken Geschlechtstragödie zu schaffen, war die Fortsetzung der Räuber. Karl Moors Verbrechen sollte mit seiner Auslieferung an das irdische Gericht noch nicht gesühnt sein, sondern weiterwirken, als der Verbrecher schon längst den Himmel für versöhnt hält. Schiller erwog zwei Möglichkeiten: Karl Moor sollte selbst als Bräutigam die Braut samt ihrem ganzen Hause in sein Verderben ziehen, oder — und diese Idee siegte — die Nemesis sollte sich in der

Familie des Verbrechers vollziehen. Seine Natur hat sich auf den Sohn vererbt, der den Vater haßt und die Schwester mit unheiliger Liebe liebt. Ein furchtbares Verbrechen — Vatermord, Schwestermord oder Sohnesmord — sollte daraus entstehen. Der Geist des Franz Moor sollte als Dämon der Rache, der Geist Amaliens als warnender Dämon erscheinen. Es war also ein Motiv, das in der Braut von Messina Gestalt gewann. Der spätere Plan zur Agrippina ist ein antikes Gegenstück zu dieser geplanten Geschlechtstragödie.

Das kleine Arienfragment aus dem Plan zu einer Operette „Oberon" stammt aus dem Jahre 1787 und bezeugt das frühe Interesse Schillers für die Verbindung von Poesie und Musik, von der er später die Wiedergeburt der hohen Tragödie erwartete. Schiller selbst stellte ja durch die Einführung des Chores in die Braut von Messina eine solche Verbindung her. Aber er hatte diese Einführung schon viel früher für sein Malteserdrama geplant.

Die Idee zu diesem Drama, die ihn durch sein Leben begleitet hat, war ihm in dem letzten Entwicklungsstadium des Don Karlos aufgetaucht. Er las in Watsons Geschichte der Regierung Philipps II. von dem Konflikte, den der Befehl des Ordensmeisters La Valette, den verlorenen Posten von St. Elmo bis auf den Tod zu verteidigen, in dem Orden der Malteser heraufbeschwor (1565), und in Vertots Geschichte dieses Ordens las er, daß La Valette bei einer anderen Gelegenheit auch seinen eigenen Neffen nicht schonte, mit dem ein Freund aus freiem Willen in den Tod ging. Nach der Ankündigung eines neuen Dramas in den Briefen über Don Karlos (1788) scheint das letzte Motiv der sich aufopfernden Freundschaft, von dem der junge Schiller immer erfüllt war, ursprünglich als der springende Punkt der Tragödie gedacht gewesen zu sein. In dem Rudolstädter Sommer (1788) bestimmte sich auch die Form, welche dieses Drama erhalten sollte. Um sich die schöne Form von Goethes klassischer Kunst anzueignen,

las er damals Homer und die griechischen Tragiker, übersetzte aus Euripides und schrieb eine lange Besprechung der Goetheschen Iphigenie. Die einfache und heroische Handlung des geplanten Malteserdramas schien für die griechische Manier besonders geeignet zu sein, und nur in dieser Form, mit Chören, wollte er es ausführen.

Die Vertiefung in die Geschichte des Mittelalters und in die Kantische Ethik verlegte dann den Schwerpunkt der Tragödie. Schillers Vorrede zu Niethammers Bearbeitung von Vertots Ordensgeschichte (1792/93) zeigt den neuen Standpunkt, von dem sich eine neue Auffassung der tragischen Idee ergab. In dem Heroismus des Malteserordens, mit dem er das sinnliche Gefühl dem Gesetze der Pflicht opferte, sah Schiller das Kantische Ideal der Ethik verkörpert, das dem Menschen Würde verleiht. Diese erhabene Idee bestimmte von nun an Schillers tragische Philosophie und gab dem Malteserdrama ein neues Interesse. Auch die Form dieses Ordens als einer isolierten Gesellschaft, in der die Mannigfaltigkeit der Individuen sich zur Einheit der Idee verbunden hat, schien ihm jetzt ein sehr ästhetischer Gegenstand.

So stand während seiner philosophischen Epoche die Idee dieses Dramas vor seiner Seele. Als er dann zur Dichtung zurückkehrte, fesselte ihn zunächst freilich Wallensteins Gestalt mit solcher Macht, daß diese neue Idee den Sieg über den älteren Plan davontrug. Aber gerade bei der schwierigen Gestaltung des ausgedehnten Gegenstandes tauchte immer wieder die Sehnsucht nach jenem Drama auf, dessen einfache und heroische Handlung in griechischer Form zu bewältigen war. Es zog ihn besonders an, daß sich dieser Stoff wie von selbst isolierte und eine Welt für sich ausmachte. Dieser Orden ist ein Individuum sui generis, besonders im Moment der dramatischen Handlung: alle Kommunikation mit der übrigen Welt ist durch die Blockade abgeschlossen, und nur die Eigenschaften, die ihn zu dem Orden machen, der er ist, können in diesem Moment seine

Erhaltung bewirken. So war der Orden gleichsam die „Freiheit in der Erscheinung", weil er sein Dasein nur aus seiner eignen Natur, seinem eignen Charakter zu bestimmen schien. Die griechische Form — nach dem Schema des Aristoteles, mit Chören und ohne Akteinteilung — blieb weiterhin geplant.

Als dann die Arbeit an der Maria Stuart stockte, ging er wirklich an die Disposition des Malteserdramas. „Es wird mit diesem Stoff recht gut gehen, das punctum saliens ist gefunden, das Ganze ordnet sich gut zu einer einfachen, großen und rührenden Handlung". Zwar reichte er mit so wenigen Personen, als Goethe wünschte, nicht aus, aber die Mannigfaltigkeit sollte nicht zerstreuen und der Einfachheit der ganzen Handlung keinen Abbruch tun.

Aus dieser Zeit also, Oktober 1799, wird die Disposition und das erste Schema der Szenenführung stammen. Nur die Versifikation der Anfangsszene wurde erst später vorgenommen. Der Inhalt dieser Tragödie, so heißt es in der Exposition, ist das Gesetz und die Pflicht im Konflikt mit an sich edlen Gefühlen, so daß der Widerstand verzeihlich, ja liebenswürdig, die Aufgabe hart und unerträglich erscheint. Diese Härte kann nur in Erhabenheit aufgelöst werden, welche, freiwillig und mit Neigung ausgeführt, die höchste Liebenswürdigkeit ausmacht. Die Aufgabe wäre also die Verwandlung einer strengen und pflichtmäßigen Aufopferung in ein freiwilliges, mit Liebe und Begeisterung vollführtes Opfer. Der Urheber dieser Verwandlung muß der Großmeister sein. Die Lage ist die: Malta wird von den Türken belagert, und das Fort St. Elmo scheint rettungslos verloren. Seine Besatzung aber soll es nach dem Befehle des Ordensmeisters bis auf den letzten Mann verteidigen, damit ein Teil der Wohlfahrt des ganzen Ordens aufgeopfert werde. Zu der blinden Unterwerfung unter ein so grausames Gesetz gehört der reine Geist des Ordens. Aber dieser fehlt. Der Augenblick fordert einen geistlich idealistischen Sinn, und der Sinn der Ritter ist

weltlich realistisch. Daher bitten sie um Abzug, und als er ihnen verweigert wird, empören sie sich gegen den Großmeister, der doch den eigenen Sohn unter den todgeweihten Rittern weiß.

Die Frage war: wodurch soll es dem Meister gelingen, den entarteten und aufrührerischen Orden wieder auf den Weg der Pflicht zurückzubringen? Welches ist das punctum saliens, das heißt diejenige dramatische Tat, auf welche die Handlung zueilt, und durch die sie gelöst wird? Schiller glaubte es jetzt darin gefunden zu haben, daß der Meister selbst mit den alten Rittern den verlorenen Posten übernehmen will und, bevor er in den sicheren Tod geht, den Anführer der Rebellen zu seinem Nachfolger bestimmt. Da sollte sich in den Rittern die innere Wandlung vollziehen und der reine Geist des Ordens wiederkehren.

Aber diese Lösung konnte dem Dichter auf die Dauer nicht genügen. Das Drama sollte von möglichster Einfachheit sein. Aber das Motiv, daß La Valette den eigenen Sohn hinopfert, mit dem ein Freund aus Freiheit in den Tod geht, schien das Interesse abzulenken, weil es nicht mit dem Hauptmotiv verbunden war. Der Entschluß des Großmeisters selbst war kein „handelndes Motiv", sondern doch nur ein Entschluß. Daher konnte Schiller, als er nach Vollendung der Jungfrau von Orleans den Plan wieder vornahm, an Körner schreiben: „noch fehlt mir das punctum saliens . . . . . alles andere ist gefunden". So entschied er sich damals für die Braut von Messina, welche ebenfalls der griechischen Form mit Chören fähig war. Aber im März 1803 nahm er noch einmal die alten Papiere vor und hatte große Lust, das Drama zu vollenden. „Das Eisen ist jetzt warm und läßt sich schmieden."

Zwei Aufgaben, so fand er damals, sind noch zu lösen: das Motiv der Liebe zwischen den beiden jungen Rittern muß in seinem ganzen Umfang gebraucht werden, und ein handelndes Motiv muß gefunden werden, durch das La Valette die Empörung dämpft und unter den Rittern rein,

groß und gerechtfertigt dasteht. Die erste Aufgabe löste Schiller nun dadurch, daß er dieser leidenschaftlichen Liebe der beiden Ritter den griechischen Charakter der Geschlechtsliebe gab. Diese Jünglingsliebe sollte in dem Stück das vollgültige Surrogat der Frauenliebe sein, die hier keinen Platz haben konnte, und ihre poetische Wirkung noch überbieten. Man sieht in dieser Wendung eines früher ganz ideal aufgefaßten Verhältnisses die Entwicklung des Dichters zum Realismus. Die zweite Aufgabe löste er dadurch, daß er das Sohnesopfer La Valettes zum zweiten Motiv für die innere Wandlung der Ritter machte. Aber die Frage war nun, ob beide Motive, La Valettes Selbstaufopferung und die Opferung seines Sohnes, zusammen zu gebrauchen waren. In dem letzten Schema, das er zu diesem Drama anlegte, versuchte er die Verbindung. Aber da ihm diese Lösung nicht genügte, gab er den Plan von neuem auf und kehrte nicht mehr zu ihm zurück. Das formale Problem war ja ohnedies schon in der Braut von Messina gelöst worden. So blieb dieser bedeutende Plan zu einem Drama, in dem Schillers Idee des Erhabenen zu so reinem Ausdruck hätte kommen können, ein Fragment.

Sollte in diesem Drama eine isolierte Welt zur Erscheinung kommen, wie sie sich aus Schillers Ästhetik als der günstigste Gegenstand zu einem Kunstwerk ergab, so war es eine solch isolierte Welt an sich, das Symbol als solches, von dem das Fragment „Die Polizei" seinen Ausgang nahm. Die dramatische Handlung wurde gleichsam erst als Füllung der Form dazugedacht. Dieses Fragment, welches den starken Stofftrieb Schillers besonders deutlich macht, stammt aus der Zeit nach Vollendung des Wallenstein, März 1799, und gehört zu den Sujets des entdeckten Verbrechens, deren Reihe mit der Braut in Trauer ihren Anfang nahm. Die Idee war: Paris als Gegenstand der Polizei in seiner Allheit darzustellen. Schiller kannte Paris nur aus der Lektüre und aus Schilderungen seiner Freunde. Die Hauptquelle seiner Kenntnis war das »Ta-

bleau de Paris« von Mercier (1781—1789), aus dem er sich zum Zwecke seines Planes einen Auszug machte. Hier fand er auch die eingehende Charakteristik des Mannes, in dem sich für das 18. Jahrhundert die Idee der Polizei gleichsam verkörperte: Argenson, Polizeileutnant von Paris unter Ludwig XIV. Das gewaltige Organisationstalent dieses Mannes und seine souveräne Beherrschung der Massen stellte ihn für Schiller an die Seite Wallensteins und bot ihm in einem Drama den gleichen Vorteil: eine Welt von gewaltiger Mannigfaltigkeit in organischer Einheit darzustellen. Das Haupt der Polizei schien sich einem dramatischen Dichter zu vergleichen, der das Verbrechen ans Licht bringt und die Rolle des strafenden Weltrichters übernimmt. Wenn sich aber eine Tragödie aus diesem Gegenstand gestalten sollte, so mußte in der Aufdeckung des Verbrechens ein höheres Schicksal, eine Nemesis zu walten scheinen. Ein ungeheures, höchst verwickeltes, durch viele Familien verschlungenes Verbrechen, welches bei fortgehender Nachforschung immer zusammengesetzter wird, immer andere Entdeckungen mit sich bringt, war als das Hauptmotiv gedacht. Wie zur Ausgrabung eines ungeheuren Baumes eine ganze Gegend durchwühlt werden muß, so muß zur Entdeckung dieses Verbrechens ganz Paris durchwühlt werden, wobei alle Arten von Zuständen der Unschuld wie der Verderbnis zur Erscheinung kommen. Die Einheit in der notwendigen Mannigfaltigkeit von Begebenheiten und Gestalten sollte die Polizei sein, die sich in ihrem Oberhaupte verkörpert. Argenson hat die Entdeckung eines Verbrechens übernommen und verliert nach langem Forschen die Spur des Wildes. Da tritt gleichsam das Verhängnis selbst ins Spiel und treibt den Mörder selbst in die Hände des Gerichts. Um der Idee des Schicksals noch mehr Raum zu geben, erwog Schiller noch eine zweite Möglichkeit: daß die Polizei nach einem verlorenen Gegenstande ohne kriminelle Bedeutung forscht und auf diesem Wege zur Entdeckung eines furchtbaren Verbrechens geführt wird.

Wurde diese Idee umgekehrt, so ergab sich der Stoff zu einem Lustspiel: die Polizei sucht die Spur eines Kapitalverbrechens und stößt dabei auf eine Fülle von lustigen Verwicklungen, die damit zur Auflösung gebracht werden, während das gesuchte Verbrechen gerade nichts ist. Auch diese Idee: den Gegenstand der Polizei als Komödie zu behandeln, wurde von Schiller reiflich erwogen. Aber beide Pläne boten unüberwindliche Hindernisse. Die Kompliziertheit der Organisation, die Fülle der Gestalten und Begebenheiten, die sich nicht ohne Zwang verketten ließen, während doch gerade die Verkettung die dramatische Aufgabe war, entzog sich einer dramatischen Formung, welche Fülle zur Einheit bringen will. Daher nahm Schiller die Ausführung dieser Pläne gar nicht erst in Angriff.

Dagegen entwickelte sich im engsten Zusammenhang und gleichzeitig mit ihnen ein anderer Plan, der ihn noch in den Jahren 1804 und 1805 beschäftigte: „Narbonne oder die Kinder des Hauses."

Einige Aufzeichnungen beschäftigen sich zunächst mit der Exposition: Narbonne hat seinen Bruder ermorden lassen, um sich in den Besitz seines Vermögens zu setzen. Die Kinder des Hauses aber wurden ohne sein Wissen gerettet. Die tragische Idee war so gedacht: Narbonne setzt aus dem Gefühl seiner Sicherheit auf der Suche nach einem gestohlenen Schmuck das verhängnisvolle Triebwerk der polizeilichen Organisation in Bewegung, welches sein Verbrechen ans Licht bringt. Daß dieses einmal in Lauf gekommene Triebwerk wider seinen Willen, wenn er es gern wieder aufhalten möchte, fortgeht, ist von tragischer Wirkung. Er selbst holt sich das Haupt der Gorgone herauf. Man erkennt den Zusammenhang dieser Idee mit dem Polizeifragment, wo die Suche nach einem verlorenen Schmuck ein furchtbares Verbrechen an den Tag bringen sollte. In dieser Fassung aber, in der nicht die Polizei, sondern der Verbrecher im Mittelpunkte stehen sollte, war eine dramatische Konzentrierung möglich, und Schiller hat denn

auch bereits ein Schema der Handlung angelegt, das für die beiden ersten Akte ausführlich ist, während das ganz kurze Schema der drei letzten Akte durch andere Aufzeichnungen ergänzt werden kann. Die Idee der Nemesis also, welche den zufälligen Lauf der Welt zur Notwendigkeit erhebt, sollte auch in diesem Drama zur Erscheinung kommen. Sie konnte das Erlebnis der Freiheit auslösen, weil sie die Welt in der Form der Vernunft, so wie der Mensch sie erleben will, erleben läßt. Auch daß die Nemesis gerade ein Verbrechen an den Kindern des Hauses aufdeckt, ist von symbolischer Bedeutsamkeit. Schillers Philosophie sah erst dann die Freiheit hergestellt, wenn die Sinne nicht von dem Gesetz unterdrückt werden, sondern aus Freiheit tun, was das Gesetz verlangt. Die Sinne nannte er einmal die Kinder des Hauses und fragte, was sie verschuldet hätten, daß man sie austreiben wolle. In diesem Drama also sollte sich die Freiheit gerade dadurch herstellen, daß den Kindern des Hauses ihr natürliches Recht wird.

Mit solchen Plänen näherte sich Schiller einer Gattung kriminalistischer Stücke, wie sie von Iffland und Kotzebue gepflegt wurde. Gewiß hätten sich seine Dramen schon dadurch unterschieden, daß er in ihnen nicht gewöhnliche, sondern gewaltige Verbrecher dargestellt hätte, deren Kraft sie nicht nach der moralischen, aber nach der ästhetischen Wertung für die große Tragödie tauglich machte, und zweifellos war er im Begriff, dieser Gattung eine tragische Tiefe von ungeahnter Dimension zu geben. Aber es scheint doch ganz konsequent zu sein, daß er keinen dieser Pläne zur Ausführung brachte. Denn sie widersprachen schließlich doch seinem Stil.

Etwas anderes war es, wenn ihm ein solch kriminalistischer Gegenstand aus der Weltgeschichte entgegentrat. Während der Arbeit an Maria Stuart geriet er auf die Spur einer solchen Tragödie. Unter der Regierung Heinrichs VII. in England stand ein Betrüger, Warbeck, auf, der sich für einen der Prinzen Eduards IV. ausgab, welche Richard III.

im Tower hatte ermorden lassen. Er fand eine Partei, die ihn anerkannte und auf den Thron setzen wollte. Eine Prinzessin desselben Hauses York, aus dem Eduard abstammte, wußte und unterstützte den Betrug. Sie war es vorzüglich, welche den Warbeck auf die Bühne stellte. Nachdem er seine Fürstenrolle eine Zeitlang an ihrem Hofe gespielt hatte, wurde er überwunden, entlarvt und hingerichtet.

Darin glaubte Schiller, im August 1799, den Keim zu einer tragischen Handlung zu entdecken, wenn man nur die allgemeine Situation aus der Geschichte nehmen und die Handlung selbst poetisch frei erdichten würde. Man liebte damals noch die Gattung historischer Novellen und Romane, welche ganz willkürlich mit der Geschichte umgingen. Eine solch historische Novelle war auch aus diesem Gegenstande gemacht worden: Perkin, faux duc d'Jork, sous Henri VII. roi d'Angleterre, par le Sieur la Paix de Lizancour, Paris 1732. Hier war der Betrüger ein natürlicher Sohn Eduards IV., den die Herzogin von Burgund in seine Rolle hineinzwingt, und der diese Rolle aus Liebe zu der Prinzessin von Huntley weiterspielt, bis ihm das Todesurteil als gerechte Sühne seiner Schuld erscheint. Diese Novelle wies Schiller auf die Möglichkeit hin, wie der Stoff zu einem Drama zu gestalten war: in dem Drama muß der Betrüger zu seiner Rolle geboren erscheinen. Der Betrug weist ihm nur den Platz an, zu dem die Natur ihn bestimmt hat. Auch er also ist gleichsam ein „Kind des Hauses", das sich selbst, ohne es zu wissen, sein Recht verschafft. Das Blut der Yorks, das in Warbecks Adern fließt, ohne daß er selbst es weiß, treibt ihn zu dem Betrug.

Als Schiller 1801 an den Plan herantrat, schien ihm die Schwierigkeit nur darin zu liegen, daß der Held dieses Dramas eben doch ein Betrüger sei, und über diese moralische Schwierigkeit kam er nicht hinweg, so oft er auch in den nächsten Jahren den Plan wieder vornahm, indem er den Betrug durch den glücklichen Ausgang der Handlung zu mildern suchte. Als er dann in Demetrius einen

Betrüger fand, dessen Tragik darin beruht, daß er selbst von seinem Betruge nichts weiß, stellte er den Warbeck dagegen zurück. Im Herbst 1804 zog es ihn noch einmal zu dem einfacheren und schon weit gediehenen Plan, dessen pro und contra er noch einmal genau erwog. Aber der Demetrius siegte mit seiner freilich viel tieferen und echteren Tragik schließlich doch.

In den Fragmenten zum Warbeck war der Betrüger als ein gütiger Mensch gedacht, der seine falsche Rolle nur zur Beglückung der Menschen benutzt. Er wird, was er spielt: ein Fürst, und dadurch wird er der Herzogin Margarete, die ihn nur als ihr Werkzeug der Rache benützen will, unbequem. Er sollte nun immer tiefer und tiefer in Lagen gesetzt werden, wo der Betrug ihn zur Verzweiflung bringt. Sein Trieb zur Wahrheit sollte immer wachsen, während die Selbsterhaltung ihn zur Fortsetzung des Betruges nötigt. Physisch verlangt man von ihm, daß er sich behauptet, moralisch, daß er seine Rolle aufgebe. Man erkennt die immer wiederkehrende Idee der Schillerschen Tragik: alles entwickelt sich notwendig, „wie aus einer aufbrechenden Knospe," aus der ersten Tat. Der erste Schritt ist frei, jeder weitere Schicksal. Aber hier sollte doch die Handlung, obwohl sie durchaus pathetisch gedacht war, zu gutem Ende kommen. Das ausführliche Szenarium, von dem der erste Akt schon zu einem großen Teil in Jamben ausgeführt ist, zeigt, wie Schiller sich die Entwicklung vorstellte. Der wahre Plantagenet sollte auftreten, wodurch Warbeck an ein furchtbares Verbrechen herangetrieben wird, das er nicht begehen und auch nicht umgehen kann. Aber schließlich ist er es selbst, der den wahren Prinzen aus den Händen der Mörder rettet und als seinen Herrn anerkennt, während die Enthüllung seiner eigenen Geburt, daß er ein natürlicher Sohn des Königs ist, die ganze Last seiner bisherigen Qualen von ihm nimmt. Was nun der Ausführung dieses Planes entgegenstand, war eben die Überlegung, daß der Held, der auf moralische Wertung

keinen Anspruch machen konnte, doch auch die ästhetische Brauchbarkeit nicht zu haben schien, weil seinem Verbrechen die Größe und die Kraft fehlt.

Die gleiche Idee der Tragik: daß der erste Schritt zu allen weiteren Schritten zwingt, ist auch in dem Fragment zu einem Themistokles sichtbar, das im unmittelbaren Anschluß an Plutarch niedergeschrieben ist. Es scheint aus jener Zeit zu stammen, in der Schiller sich zum Nationalismus wendete, also etwa aus der Zeit der Jungfrau von Orleans. Denn der „menschliche Inhalt" dieser Tragödie sollte die verderblichen Folgen verletzter Pietät gegen das Vaterland darstellen. Eine möglichst innige Schilderung des Bürgergefühls vis-a-vis einer ruhmvollen und wachsenden Republik, die im Kontraste mit dem sklavischen Zustand eines barbarischen und erniedrigten Volkes steht, sollte den Themistokles bezeichnen, der Gift nimmt, um nicht die persische Flotte gegen Griechenland führen zu müssen. Die Folgen seiner ersten Tat also machen es notwendig, daß der Held, wenn er seine Freiheit bewahren will, sich als ein erhabener Charakter durch freien Tod über das Schicksal erhebt.

Den Sujets des entdeckten Verbrechens gehört wieder das Fragment zur Elfriede an, das ebenfalls aus der Zeit der Jungfrau von Orleans stammen mag. Seine Stoffquelle war die englische Geschichte von Hume. Ethelwold, der sich für seinen König Edgar von Elfriedens Schönheit überzeugen soll, macht sie zu seiner eigenen Gattin, indem er den König falsch berichtet. Dem König aber wird der Verrat entdeckt. Er sieht Elfriede, die ihn zur Rache spornt, weil ihr Gatte sie um die Krone Englands gebracht hat, tötet seinen Günstling auf der Jagd und erhebt Elfriede zur Königin. Man sieht aus Schillers Aufzeichnungen, wie er nach dem tragischen Punkt in dieser Geschichte suchte. Er fand ihn in Ethelwold und nicht in Elfriede. Denn sie folgt bloß ihrer Natur, während er durch Leidenschaft und Verhängnis unglücklich wird. Die Leidenschaft trieb ihn

zum Verrat an dem König. Das geht dem Stücke voraus. Das Verhängnis aber ist, daß der König — aus Zufall! — Elfriede erblickt. Das Verhängnis also enthüllt das Verbrechen, ist Nemesis und erscheint wiederum in einer analytischen Form der Handlung.

Die Jungfrau von Orleans führte den Dichter in eine romantische Welt, für die ihn schon früher die Lektüre Tressans gewonnen hatte. Der Plan zu einer romantischen Verserzählung war damals nicht zur Ausführung gekommen. Aber nach der Vollendung seines romantischen Trauerspiels nahm er den Plan zu einer Gräfin von Flandern vor, und noch im Winter 1803 auf 1804 beschäftigte er sich mit ihm. Was ihn an den romantischen Epen des Mittelalters fesselte, war das Leben und die Bewegung, die Farbe und die Fülle. Man wird durch sie, so sagte er, aus sich heraus ins volle Leben und doch wieder von da zurück in sich selbst hineingeführt. Man schwimmt in einem unendlichen Elemente und wird seines ewig idealischen Ichs los und existiert eben deswegen mehr, weil man aus sich selbst gerissen wird. — Die Sehnsucht eines immer auf Erhabenheit gespannten Geistes nach dem freien Spiel der Phantasie scheint ebenso erklärlich wie der Ausbruch des Stofftriebes bei einem Künstler, der nur seinem Formtrieb Genüge tun will. Die romantische Aufgabe dieses Stückes sollte also sein: die zudringlichen Freier der Gräfin, die von ihrem Volk zur Heirat genötigt wird, zu entfernen und dem Geliebten einen unwidersprechlichen Anspruch an ihre Hand zu erwerben. Diese zweifache Aufgabe wird dadurch in eine verwandelt, daß Floriſel, indem er durch seine Wachsamkeit, Treue und Tapferkeit die Unternehmungen der Freier vereitelt, sich zugleich das höchste Verdienst um das Land und die Fürstin erwirbt und sich dadurch als den würdigsten Gegenstand ihrer Liebe darstellt. Aber erst nach den bänglichsten Proben und Verwicklungen trägt die List, der Mut und die Liebe diesen Sieg davon. In dem ausführlichen Szenarium zu diesem

Plan war nur die Grenze zwischen dem ersten und zweiten Akte noch nicht bestimmt.

Ein gewaltiger Ausbruch des Stofftriebes war es auch, der die Pläne zu den drei Seedramen hervorbrachte. Schiller hatte seit jeher die Lektüre von Reisebeschreibungen gepflegt, die seine Phantasie aus dem engen Kreise seiner Existenz in die Weite der Welt hinausführten. Es scheint sehr natürlich, daß ein idealistischer Geist, wenn er die Beschäftigung mit realistischen Gegenständen als ein notwendiges Bedürfnis empfindet, diese Gegenstände nun in der Ferne und Weite suchen wird. Schiller blieb sich also auch in seinem Realismus ganz treu.

Auf den Gegensatz zwischen der europäischen Kultur und dem Leben der Naturvölker hatte Rousseau den Blick gelenkt. Schröder und Kotzebue kamen dem sentimentalischen Interesse an solchen Gegenständen durch theatralische Darstellungen entgegen. Als Goethe und Schiller den Umkreis ästhetischer Gegenstände zu bestimmen suchten, erklärte Schiller einen Weltentdecker oder Weltumsegler für einen schönen Stoff zu einem epischen, nicht aber einem dramatischen Gedichte. Indessen erweiterte sich mit der wachsenden Technik der eigenen Kunst auch seine Anschauung von den Möglichkeiten der dramatischen Gattung. Ein weltumspannender Stoff mußte ihm an sich schon als ein höchst ästhetischer Gegenstand erscheinen, weil sein Drama ein abgeschlossenes Weltbild hinstellen wollte.

Diese Fragmente zu den Seestücken gehören nun zu denjenigen, in denen ihm zuerst die Welt, das Symbol, aufging, und dann erst die dramatische Füllung. Ein solches Symbol war „Das Schiff". Die Aufgabe sollte ein Drama sein, worin alle interessanten Motive der Seereisen, der außereuropäischen Zustände und Sitten, der damit verknüpften Schicksale und Zufälle geschickt verbunden würden. Aufzufinden war ein punctum saliens, aus dem alle diese Motive sich entwickeln, an welches sich alle natürlich anknüpfen ließen. Das Schiff selbst war als das einzige In-

ſtrument des Zuſammenhanges, ein Symbol der europäiſchen Weltumſeglung gedacht. Es ſollte irgend etwas nach einer Kolonie bringen, das für einen dortigen Europäer das Motiv der Heimkehr wird.

Aus dieſem Plane entwickelte ſich ein anderer: das Schiff ſelbſt könnte in ſeiner abgeſchloſſenen Exiſtenz und Verfaſſung ein Symbol der Welt werden, und das Drama könnte ſomit auf dem Schiffe ſpielen. Es ſollte „Die Flibuſtiers" heißen. Schiller verzeichnete ſich eine Anzahl von charakteriſtiſchen Zügen des Seeräuberlebens aus einer Bearbeitung der Histoire des aventuriers Flibustiers von Oexmelins. Wilde und ungeheure Naturen ſollten in einer abgeſchloſſenen Exiſtenz, unter eigenen Geſetzen dargeſtellt werden. Aus ihnen ſollte einer hervorragen, der Held des Dramas. Damit taucht alſo noch einmal die Welt der Räuber auf. Als Schiller in einem dritten „Seeſtück" die Motive der beiden erſten zu verſchmelzen ſuchte, wurde die Ähnlichkeit mit ſeinem Erſtlingsdrama noch bedeutender. Denn jetzt wurde der Korſar als ein ehemals edler Mann gedacht, der durch die Geſetze bitter gekränkt iſt und darum der geſellſchaftlichen Einrichtung den unverſöhnlichen Krieg ankündigt. Alle Hauptmotive, die in dem Stoffe lagen, ſollten herbeigebracht werden. Szenen „für die Augen", voll Handlung und Bewegung, auch neue Gegenſtände waren vorgeſehen. Aber die Handlung ſelbſt war noch ganz in Unklarheit, uud auch das tragiſche Motiv noch nicht gefunden.

Im Juli 1804 entſchloß ſich Schiller zu einer Tragödie: „Die Prinzeſſin von Celle", deren Stoff ihm in einer hiſtoriſchen Novelle (London 1732) begegnet war: »Histoire secrette de la duchesse d'Hanover épouse de Georges premier, roi de la Grande Bretagne: les malheurs de cette infortunée princesse, sa prison au château d'Ahlen où elle a fini ses jours, ses intelligences secrettes avec le comte de Konigsmarck assassiné à ce sujet«. Der Verfaſſer war nicht genannt. Ein im Auguſtheft der Archives

littéraires de l'Europe 1804 erſchienener »Essai sur l'histoire de la princesse d'Ahlen« gab dann eine neue Anregung, die aber auch nicht zur Ausführung des Planes führte. Was ihn an dem Gegenſtand reizte, war die rührende Situation der Prinzeſſin, die aus politiſchen Gründen mit einem herzloſen Fürſten vermählt iſt und an dem ſtolzen Hofe zu Hannover ein unerträgliches Daſein führt. Der ſchwere Verdacht, dem ſie ſich in völliger Unſchuld ausſetzt: daß ſie mit dem Grafen Königsmarck ein unreines Verhältnis habe, entſcheidet ihr unſeliges Geſchick. Da es dieſer Geſchichte an der Prägnanz eines dramatiſchen Momentes und überhaupt an äußerer Handlung fehlte, ſo war dies aus dem Stoffe herauszuwickeln. Die Handlung ſollte wiederum eine „aufbrechende Knoſpe" ſein. Alles was geſchieht, ſollte ſich notwendig aus der erſten Vorausſetzung ergeben. Die Prinzeſſin ſucht den liebloſen Gemahl ſich zu gewinnen, was ihr Verhältnis nur verſchlimmert. Da will ſie in ihr Vaterhaus zurückkehren, und erſt als auch dieſer Verſuch mißlingt, ergreift ſie einen gewaltſamen Entſchluß. Dieſen Gang der Handlung änderte Schiller dann aus Gründen einer größeren Wirkſamkeit und Konſequenz: ſie will ſich zuerſt in die Arme ihrer Eltern werfen. Dann erſt ſucht ſie den Gemahl. Aber von dem Liebespfeil, der auf ihn gerichtet war, wird Königsmarck getroffen. Als ſie mit ſeiner Hilfe in ein Kloſter fliehen will, ſtellt dieſer Schritt ſie dem Scheine der Schuld bloß. Der Graf wird ermordet, die Prinzeſſin gefangen. So triumphieren die ſchlechten Menſchen. Aber, ſo heißt es, Unſchuld und Seelenadel bleibt doch ein abſolutes Gut. Das Edle ſiegt, auch unterliegend, über das Gemeine und Schlechte. Das Schickſal vermag doch nichts gegen die Freiheit. Denn das Bewußtſein der Unſchuld erhebt darüber.

Daß dieſer Plan nicht zur Ausführung kam, kann nicht wundernehmen, denn ihm fehlte das Motiv der Schuld oder der Nemeſis. Seine Verwandtſchaft mit der Maria Stuart iſt unverkennbar. Aber das Leiden der Maria

Stuart war doch die Nemesis für eine Schuld, die hinter der Tragödie lag. Was an der Prinzessin von Celle rührte, war ein stoffartiges Interesse und ein sentimentalisches Mitleid. Das aber wollte der spätere Schiller unbedingt vermeiden.

Als er zu Ende des Jahres (1804) zwischen dem Tod des Britannicus und dem Tode der Agrippina schwankte, entschied er sich doch für den zweiten Gegenstand, weil er den Stoff zu einer ganz reinen Tragödie hergibt. Denn in dem Tod des Britannicus war noch ein stoffartiges Interesse und ein sentimentalisches Mitleid zu fürchten, während der Untergang der Agrippina die tragische Furcht und das tragische Schrecken erregt. Agrippina ist ein Charakter, der nicht stoffartig interessiert, bei dem vielmehr die Kunst erst die Widrigkeit des Stoffes überwinden muß. Wenn Agrippina rührt, so geschieht es lediglich durch die Macht der Poesie und die tragische Kunst.

Schiller wurde auf diese Gegenstände durch den Britannicus des Racine geführt. Die Annalen des Tacitus, in denen die Geschichte selbst schon wie eine Tragödie dargestellt war, vervollständigten seine Kenntnis. Er hatte schon früher eine Agrippina als Fortsetzung der Racineschen Tragödie geplant. Als er im Dezember 1804 die Arbeit am Demetrius unterbrechen mußte, begann er eine Übersetzung von Racines Britannicus, die aber nicht über die erste Szene hinauskam und durch die Übersetzung der Phädra abgelöst wurde. Die Agrippina sollte also eine Art von Fortsetzung des Britannicus werden. Denn hier sollte sie von der Rache für das Verbrechen des Gattenmordes getroffen werden, mit dem sie ihrem Sohne Nero den Thron gewann. „Agrippina leidet bloß ein verdientes Schicksal, und ihr Untergang durch die Hand ihres Sohnes ist ein Triumph der Nemesis." Aber dadurch wird die Tat des Nero, sein Muttermord, nicht minder abscheulich. Das Schrecken wird hier durch kein weiches Gefühl geschwächt. Man erschrickt zugleich über den Opferer und das Opfer. Wie also in

der Fortsetzung der Räuber, so sollte sich auch hier die Nemesis an dem Verbrecher durch sein eigenes Kind vollziehen. Die Idee der Nemesis ließ Schillers Geist nicht mehr los, weil sie die Freiheit des Erlebnisses herstellt, indem sie der Welt die Form der Vernunft gibt.

Auch als er den Plan zu einer Oper faßte, bestimmte diese Idee den Gegenstand. Schiller hatte das Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln könnte. Denn in der Oper ist jeder Anspruch auf servile Naturnachahmung aufgehoben. Die Musik stimmt das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis und macht das Pathos zu einem freieren Spiel. Das Wunderbare, das hier einmal geduldet wird, macht gleichgültiger gegen den Stoff. Es war selbstverständlich, daß Schiller, als er wirklich die Idee zu einer großen Oper faßte, welche vielleicht für den ihm befreundeten Komponisten Zumsteeg gedacht war, einen wunderbaren Gegenstand wählte, weil er hier einmal die Gelegenheit hatte, das Prinzip der Illusionsaufhebung schon im Stoffe und nicht bloß durch die Form zu verwirklichen. Goethe machte ihn im August 1800 auf ein altes Marionettenstück: „Die Höllenbraut" aufmerksam, von dem Tieck in den Briefen über Shakespeare erzählte: ein gottloses, eitles Mädchen treibt ihren treuen Liebhaber in den Tod und gibt sich einem reichen und fürstlichen Herren hin, der sie als Satan in die Hölle führt. „Es ist ein Gegenstück zu Faust oder vielmehr Don Juan . . ." Schiller dachte den Stoff gleichzeitig in einer Ballade und in einer Oper Rosamund oder die Braut der Hölle zu behandeln. Sein erster Versuch in der Balladendichtung war ein Don Juan gewesen, der aber Fragment geblieben war, sowie nun dieser Plan ein Fragment blieb. Die Ballade sollte von dem prägnanten Moment der Katastrophe handeln, aus dem die Vergangenheit widerscheint, während die Oper die vollständige Handlung darstellen sollte. Alles sollte sich aus einer Eigenschaft des

Mädchens: der Eitelkeit entwickeln. „Diese Einheit der Quelle und diese Allheit der daraus entspringenden Laster zu zeigen, ist die Aufgabe." Ihre Unmenschlichkeit sollte stufenweise ansteigen, bis sie die Werbung des Dämon annimmt und damit der Nemesis verfällt. Die Nemesis also vollzieht sich hier, weil es eine Oper ist, durch die Hölle. Opernhafte Wirkungen waren in Fülle vorgesehen. Die Entwicklung Schillers zur Theatralik scheint ganz konsequent zu solchem Stile hinzuführen. Von der Oper aber wurde nichts ausgeführt. Für die Ballade stellte Schiller einige interessante Versuche im Silbenmaße an.

Unter all den Fragmenten war nur ein Lustspielplan: Die Polizei. Obwohl Schiller selbst die Komödie als den Gipfel der dramatischen Kunst erklärte und einen wahrhaft tiefen Einblick in ihr Wesen hatte, so war doch sein eigner Geist nur auf Pathos und Erhabenheit gerichtet. Er kannte seine Grenzen. Nebenher nur hatte er eine komische Begabung bewiesen. Der Plan zu einer Farce, der sich noch unter den Fragmenten findet, ist denn auch lediglich als ein Vorschlag zur Fortsetzung von Goethes Bürgergeneral zu verstehen, den Goethe selbst benutzen sollte. Als dieses kleine Lustspiel Goethes im Januar 1805 wieder aufgeführt wurde, da riet Schiller zur Fortlassung all jener Stellen, die wegen ihrer Beziehung auf die französische Revolution nur das Interesse des Augenblicks gehabt hatten. Goethe wartete denn auch nur auf einen glücklichen Einfall, um die dogmatische Figur des Edelmanns, der den deus ex machina spielte, ganz herauszuwerfen und am Schlusse die widerwärtigen Elemente durch eine Schnurre zu vereinigen. Den glücklichen Einfall einer solchen Schnurre, welche das Ende bilden konnte, hat sich dann Schiller flüchtig skizziert, um darüber mündlich mit Goethe zu verhandeln.

Das geschah schon in der Zeit, als Schiller die gewaltigste Idee zu gestalten suchte, die je vor seiner Seele stand, und schwere Krankheit ihn zur Eile mahnte.

All diese Pläne wurden nicht ausgeführt, weil irgend etwas der dramatischen Gestaltung in ihnen widersprach. Der Demetrius kam nicht zur Vollendung, weil der Tod dazwischen trat. Daß er Fragment geblieben ist, gehört zu den größten Verlusten der dramatischen Dichtung. Denn hier war eine Schöpfung im Werden, welche ein neues Drama ankündigt und ihren Dichter auf dem Wege zum höchsten Ziele zeigt.

Die Vorbereitung zu der Vermählung des Weimarer Erbprinzen mit der russischen Kaisertochter hatte Schillers Blick auf die russische Geschichte gelenkt. In der Histoire de Russie von Levesque, zu der bald noch andere Quellen kamen, las er von Demetrius. Im März 1804 war er zu dieser Tragödie entschlossen. Aber die Ausführung wurde durch die Reise nach Berlin und die Erkrankung Schillers auf lange Zeit unterbrochen. Der Einzug der russischen Prinzessin brachte ihn im November wieder auf den Plan zurück. Aber neue Krankheit machte zu Ende des Jahres die Fortsetzung unmöglich. Im März 1805 war er wieder im Zuge und rang nun seinem siechen Körper die letzte Kraft ab, um das gewaltige Werk doch noch zu vollenden. In heroischem Kampfe des Geistes mit der Materie des Körpers und des Stoffes schuf er noch den Torso der beiden ersten Akte. Der Monolog der Marfa lag nach seinem Tode auf dem Schreibtisch.

Was ihn so gewaltig an der Geschichte des Demetrius ergriff, das war das tragische Schicksal eines Menschen, der selbst betrogen zum Betrüger werden muß. Wie der Jungfrau von Orleans, so gibt ihm der Glaube an sich selbst die Kraft, das höchste Ziel zu erreichen, da wird ihm der Glaube genommen, und mit ihm die Sicherheit und die Kraft. Aber er kann nicht mehr zurück und stürzt als ein bewußter Betrüger in den Abgrund.

Die Aufgabe schien fast unlöslich zu sein. Eine fremde und abenteuerliche Staatsaktion sollte das Interesse wecken. Die ungeheuren Stoffmassen, die sich über weite Räume

und Zeiten ausdehnten, schienen jedem Begriff einer Form zu spotten. Dagegen standen die Möglichkeiten höchster Wirkung: der Aufstieg aus dem Nichts zum Gipfel der Größe und tiefster Fall. Eine gewaltige Handlung, die sich nach einem erstaunenswürdigen Ziele rasch und mächtig hinbewegt. Die sinnlichen und prächtigen Darstellungen. Die Macht des Glaubens an sich selbst und die Charakterwandlung, als dieser Glauben verloren geht. Die Nemesis, die durch diese Tragödie wandelt, in allen ihren Gestalten. Eine Fülle von höchst dramatischen und tragischen Situationen.

Es galt, wiederum eine neue Form für diesen Stoff zu schaffen. Die Form des Wilhelm Tell: eine Reihe von dramatischen Bildern, die durch ein episches Motiv verbunden sind, mußte noch einmal erweitert werden. „Weil die Handlung groß und reichhaltig ist und eine Welt von Begebenheiten in sich begreift, so muß mit einem kühnen Machtschritt auf den höchsten und bedeutungsvollsten Momenten hingeschritten werden. Jede Bewegung muß die Handlung um ein Merkliches weiterbringen. Man dringt von dem innern Polen durch die Grenzgouvernements bis in den Kreml zu Moskau; das Ziel, dem man sich zubewegt, steht hell vor den Augen. Was dahinten gelassen wird, bleibt dahinten liegen, der gegenwärtige Moment verdrängt den vergangenen und so geschieht es, daß der Held des Stücks am Ende mit Schwindeln auf die ungeheure Bahn zurückblickt, die er durchlaufen hat. Jeder Moment aber, wo die Handlung verweilt, ist ein bestimmtes, ausgeführtes Gemälde, hat seine eigene, vollständige Exposition und ist ein für sich vollendetes Ganze." Man hat die Form des Sturms und Drangs vor sich, deren Freiheit durch das Gesetz der klassischen Kunst gebändigt und geklärt erscheint.

Schiller mußte sich zunächst die Vorgeschichte klar machen, durch welche die unglaublichen Begebenheiten möglich werden konnten. Boris, der Schwager des Zaren, hat den

jungen Thronerben Dmitri (Demetrius) ermorden lassen und sich selbst auf den Thron geschwungen. Der gedungene Mörder aber ist mit einem Spielkameraden des kleinen Prinzen entflohen, um in ihm einen falschen Demetrius heranzuziehen. So macht es eine dunkle Erinnerung an seine Jugend möglich, daß der falsche Demetrius — nach 15 Jahren — an sich selber glaubt. Die Erkennungszeichen des wahren Demetrius in seinem Besitze ermöglichen den Glauben der angeblichen Mutter und des Volkes, das durch lang vorher schon ausgestreute Gerüchte vorbereitet ist. Die Wahrheit aber kann durch eine einzige Erklärung des Mörders an den Tag kommen.

Nach der ursprünglichen Absicht Schillers sollte der erste Akt den Helden in dienender Stellung, im Hause seines Herrn, des Woiwoden von Sendomir zeigen, wie er an einem Kleinod als Zarowitsch erkannt wird, eben da er hingerichtet werden soll. Dieser Akt ist teils in Prosa, teils in Versdialog, teils auch nur in skizzenhafter Erzählung ausgeführt. Der Jüngling, der nur aus einem Mißgriff der Natur nicht edel geboren scheint, tötet den Bräutigam der Marina, der herrschsüchtigen Woiwodentochter, die er leidenschaftlich liebt. Als Gericht über ihn gehalten wird, entdeckt man seine Geburt, und jetzt will Marina die seine werden, wenn er sein Erbreich erobert hat. Die Liebe also ist es, die ihn zu der ungeheuren Unternehmung antreibt. Die arme Lodoiska aber, die ihn liebt, bleibt, eine zweite Nausikaa, zurück. Der idyllische Charakter dieser Episode sollte zu der folgenden Zars- und Tyrannenrolle des Demetrius einen wirksamen Abstich machen. Symbolisch deutet sie an, wie Demetrius durch seinen Austritt aus dem Hause des Woiwoden sich von dem Glücke der Unschuld scheidet. Ein Intermezzo in einer Trinkstube sollte den Entschluß der polnischen Großen darstellen, auf dem Reichstage für Demetrius zu stimmen, und der zweite Akt sollte dann den polnischen Reichstag selber vor Augen führen.

Aber mit weiser Entsagung verzichtete Schiller auf diesen ersten, schon fast fertigen Akt in Sambor und ließ das Drama gleich mit einem gewaltigen Einsatz, eben dem polnischen Reichstag (1603), beginnen. Es ist das erste der in sich abgeschlossenen Gemälde, mit eigener vollständiger Exposition. Indem Demetrius selbst vor dem Reichstag seinen Anspruch auf den Thron von Rußland geltend macht, ergibt sich zwanglos alles, was von der Vorgeschichte gewußt werden muß. Wie Demetrius als ein Einzelner diese ganze stürmische Versammlung zu beherrschen weiß, das darzustellen konnte nur einem Dichter gelingen, dessen eigene Stärke die Beherrschung der Massen war. Aber ein so gewaltiger Akt mit einem so fortreißenden Rhythmus der dramatischen Bewegung und einer so erhabenen Einfachheit der Komposition und Steigerung war ihm bisher doch noch nicht gelungen.

„Auf das belebte Tableau des polnischen Reichstags folgt unmittelbar das öde, kontemplative und abgezogene Klosterwesen im grellesten Kontrast." Es ist das zweite Gemälde in der Reihe der höchsten Momente, auf denen die stürmische Handlung verweilt. Denn nun kommt alles darauf an, ob die Mutter des Demetrius ihn als ihren Sohn anerkennen wird. Sie will an ihn glauben, ohne ihn noch gesehen zu haben, denn er bringt ihr Freiheit und Rache. Die Szene führt weiter auf eine Höhe, von der sich die weite und lachende Ferne öffnet. Demetrius hat Polen durcheilt und steht im Begriff, sein Erbland zu betreten, das sich vor ihm breitet. Er glaubt an sich selbst, und in diesem Glauben handelt er, und daraus entspringt die Tragik. Denn gerade diese Sicherheit seines Glaubens, die ihn interessant macht, weckt Schrecken und Rührung zugleich. Die Szene in einem Dorf sollte darstellen, wie schnell das Abenteuerliche bei dem gemeinen Volke Eingang findet, und durch welche Wege es wirkt. Denn die Form dieses Dramas sollte die konsequente Form der Gegenwart sein. Das Lager der kaiserlichen Armee er-

klärt noch weiter den Sieg des Demetrius, indem die Unzuverlässigkeit dieses Heeres zur Erscheinung kommt. Es siegt zunächst fast wider seinen Willen über Demetrius, der sich darauf töten will. Seine Lage muß verzweiflungsvoll sein und seine Seele in die höchste Spannung versetzen. Ein solch unerwarteter Erfolg gleich am Anfang beunruhigt im höchsten Grade. Aber der Übergang eines Anführers zu Demetrius aus Glauben und Gewissenspflicht gibt seinem Glücke den Schwung und bereitet den Abfall der ganzen Armee vor. „Ein hoffnungsreicher Erfolg beschließt diesen Akt auf eine theatralische Art."

Die folgenden drei Akte sind nur skizziert erzählt. Der dritte Akt zeigt Boris in Moskau. Aber man hört gleichsam den Demetrius immer näher und näher herandringen, die Erhebung der Völker immer wachsen und steigen, so daß man, obgleich mit Boris beschäftigt, den Hauptheiden nie aus den Augen verliert. Boris vermag sein Zarentum nicht zu überleben und gibt sich selbst den Tod. Damit hat der falsche Demetrius die Nemesis für den Mord des wahren Demetrius an ihm vollzogen. Romanow, eine reine, loyale, edle Gestalt, eine schöne Seele, der für Axinia, die Tochter des Zaren, eine hoffnungslose Liebe hat, übernimmt den Schutz seiner Kinder. Aber er kann den reißenden Lauf des Siegers nicht mehr aufhalten. Das Interesse, welches Romanow und Axinia erregen, darf dem hohen Anteil an Demetrius nicht schaden. Sobald er wieder in Tula erscheint, muß der Eindruck der rührenden Szenen ausgelöscht werden: Demetrius ist gütig wie die Sonne, voll Gnade und Huld. Dieser Aufenthalt in Tula, wo er seine Mutter trifft, ist dramatisch notwendig, um den Einzug in Moskau zu retardieren und zu einer möglichst wichtigen Epoche zu machen. In dieser Szene, die einen weichen und schmelzenden Charakter hat, steht er auf dem Gipfel des Glückes und der Gunst, und alles scheint die erfreulichste Wendung zu nehmen. Jetzt aber, im Vollbesitz seiner Herrschaft und im festen Glauben an seine Rechtmäßigkeit,

wenn er seine Mutter erwartet, tritt ihm der bisher verborgene Urheber des ganzen Betrugs, der Mörder des wahren Demetrius vor die Augen und enthüllt ihm seine wahre Geburt. Während seiner Erzählung geht eine ungeheure Veränderung in Demetrius vor. Sein Stillschweigen ist furchtbar und von einem schreckhaften Ausdruck begleitet. Er tötet den einzigen Mitwisser des Geheimnisses, und so erhält auch der Mörder des wahren Demetrius durch ihn seinen Lohn. Er spielt die Rolle der Nemesis, die ihn jetzt selbst ereilt. Denn er kann nicht mehr zurück. Alles, was schon geschehen ist, zwingt diesen Charakter, seine Rolle weiterzuspielen. Er muß es auch der Völker wegen tun, die an ihn glauben. Er kann sich nicht selbst entlarven. „Von jetzt an ist Demetrius Tyrann, Betrüger, Schelm." Und schon ist er der alte nicht mehr. Sein Charakter verwandelt sich. Ein tyrannischer, gewalttätiger Geist fährt in diesen bisher so gütigen und milden Herrscher. Der finstere Argwohn läßt sich auf ihn nieder; er zweifelt an allen, weil er nicht mehr an sich selber glaubt. Unmittelbar von dieser entscheidenden Szene geht er zu der Zusammenkunft mit Marfa, seiner vorgeblichen Mutter.

Der Moment, da er vor sie tritt, gehört zu den größten tragischen Situationen. Der erste Moment ist ein Versuch, sich zu nähern. Marfa ist die erste, die eine zurückgehende Bewegung macht. Wie Demetrius dies erblickt, bleibt er stehen, und ein momentanes, höchst bedeutendes Schweigen erfolgt. Die Stimme der Natur hat geschwiegen, und Demetrius will sie nicht erheucheln. Die Zarin, so verlangt er, soll sich aus Klugheit in die Notwendigkeit fügen und ihn anerkennen. Am Schlusse dieser Szene läßt er das Zelt fallen und zeigt der Versammlung seine Mutter. Darauf unterwirft sich Moskau.

„Der am höchsten hervorragende Punkt oder der Gipfel der Handlung ist der Einzug des falschen Demetrius als wirklicher Zar zu Moskau, mit dem Bewußtsein, daß er ein Betrüger. Auf diese Partie fällt das höchste Licht der

Darstellung. Bis dahin ist alles Streben und Hoffnung; von da an beginnt die Furcht und das Unglück." Damit diese Szene nicht dem Krönungszug in der Jungfrau von Orleans begegne, sollte sie ganz anders eingeleitet und auch ganz verschieden disponiert werden. Bei diesem Einzug kommt Demetrius zum ersten Mal mit Axinia zusammen, die er aus den Händen der Kosaken rettet. Ihre rührende Größe gewinnt sein Herz. Er hat ein doppeltes Interesse, sie zu gewinnen, weil er durch sie hofft, sich auf dem Thron zu befestigen. Aber schon ist Marina unterwegs.

Zwischen den Einzug in Moskau und die Ankunft der Marina tritt mit dem vierten Akte die Neigung des Demetrius zu Axinia, die ihn haßt, das Verhältnis zu seiner vorgeblichen Mutter, die er vernachlässigt, die anfangende Unzufriedenheit der Russen mit ihrem neuen Herrn, der sie als Despot behandelt, und der um sich greifende Zweifel an seiner Geburt. Die polnische Braut, Marina, kommt an und dringt auf schnelle Vermählung. Während des Hochzeitsfestes vergiftet sie Axinia. Demetrius mit zerrissenem Herzen muß der Marina zur Trauung folgen, die eine kalte Furie ist. Romanow wird durch Axinias Tod zur Gegenrevolution getrieben und ins Gefängnis geworfen. Dort aber hat er die Erscheinung von der Axinia und wird zum Thron berufen. Er soll ruhig das Schicksal reifen lassen und sich nicht mit Blut beflecken. Diese Szene erhebt über das Stück hinaus und beruhigt das Gemüt durch eine erhabene Ahnung höherer Dinge.

Demetrius ist mit dem fünften Akte soweit von seinem ersten Anfang verschlagen, daß dieser am Ende der Handlung ferne hinter ihm liegt. „Darum ist es nötig, daß sich ein lebhaftes und anmutiges Bild davon in die Seele drücke, welches sich nachher auf eine rührende Art in der Erinnerung auffrischt, wenn ein so ganz anderer Mensch aus ihm geworden." Nach dieser Stelle scheint es fast, als wenn Schiller doch wieder auf den ersten Akt in Sambor zurückgreifen wollte. Daher kommt nun Lodoiskas Bruder zu

ihm, den Demetrius nach jenem Jüngling im Hause des Woiwoden, das heißt nach sich selbst fragt, als ob er eine fremde Person wäre. So unähnlich fühlt er sich selber, und so viel hat er indessen erlebt, daß jene Tage ihm nur noch im Dämmerschein zu liegen scheinen. An diese schmelzende Erinnerung knüpft sich hart und schneidend die furchtbare Gegenwart: die Gewalt ohne Liebe, die schwindlichte Höhe ohne Ruhe, und die Grausamkeit packt wieder seine gequälte Seele. Romanow besonders ist ihm ein Anstoß, und doch ist es, als ob höhere Mächte diesen jungen Helden beschützten, daß er ihm nichts anhaben kann. Da bricht die Verschwörung gegen Demetrius aus. Seine Majestät und Kühnheit bringt die wütenden Rebellen auf einige Augenblicke zum Schweigen. Marfas Anerkennung soll für ihn Zeugnis ablegen. Als sie sich schweigend von ihm abwendet, wird er getötet. Marina rettet sich. Der Monolog eines Menschen aus der Menge, der nun die Rolle des Demetrius übernehmen will, sollte die Tragödie schließen, indem er in eine neue Reihe von Stürmen hineinblicken läßt und gleichsam das Alte von neuem beginnt.

Historische Perspektiven von gewaltiger Fernwirkung werden in diesem Drama aufgetan. Das Bild von Polen und Rußland ist mit der für Schiller so charakteristischen Anschauungskraft der selbsttätigen Phantasie entworfen. Die Idee erscheint in all ihrer historischen und kulturellen Bedingtheit. Seit dem Wilhelm Tell hat Schiller einen gewaltigen Realismus entwickelt. Aber nicht dadurch ist seine letzte Schöpfung so bedeutungsvoll. In all seinen Fragmenten tauchten neue Möglichkeiten der dramatischen Dichtung auf. Neue Welten wurden in ihnen für sie erobert. Die tragischen Ideen sollten die lebende Gestalt gewinnen, indem sie eingingen in die Bedingtheit des Lebens und der Geschichte. Ein neuer Realismus wurde der sichere Grund des idealistischen Geistes. Aber der Demetrius hat seine eigene Bedeutung. Er ist das Urbild einer modernen Schicksalstragödie. Er hat mit dem Ödipus des Sophokles

manches gemein, aber die eigentliche Tragödie beginnt erst in dem Augenblick, als Demetrius über seine Vergangenheit aufgeklärt wird, als er zum bewußten Betrüger werden muß. Die ganze Tragik dieser Dichtung liegt in der völligen Verwandlung, die ein edler Mensch unter dem Zwange des Schicksals erleidet. Zum ersten Mal in seiner letzten Tragödie hat Schiller einen Held dargestellt, der sich durch die Tragödie seines Lebens zum Verbrecher verwandelt. In der Braut von Messina wird ein Mensch durch die Verkettung der Dinge zu einem Verbrechen getrieben, das er mit Freiheit zu sühnen vermag. Demetrius begeht nicht ein Verbrechen. Er wird innerlich zum Verbrecher. Er sühnt diese Wandlung nicht mit einem freien Tod. Er wird getötet. Hier ist von der Erhabenheit des freien Menschen über das Schicksal nicht mehr die Rede. Hier triumphiert das Schicksal über die menschliche Freiheit. Aber das Gesetz rächt sich in ihm selbst durch sein Bewußtsein der Verwandlung. Es bricht ihn in sich selbst. Diese Schicksalstragödie ist die Tragödie eines Charakters, der sich selbst verliert. Dadurch ist sie unendlich tragischer als der Wallenstein, der ohne die innere Qual zu Grunde geht.

Dieser neuen Tragik entspricht nun auch die neue Form dieser Tragödie. Die Form des Wilhelm Tell mußte hier noch einmal erweitert werden, nicht nur, weil die gewaltige Handlung es verlangte, sondern weil es die Idee verlangte. Die Freiheit als Bändigung der Kraft war das Thema des Wilhelm Tell, und darum war seine Form: die Kraft des Sturms und Drangs, gebändigt durch das klassische Maß. Hier aber geht alle Freiheit im Chaos der Dinge unter, und das Gesetz steht nur wie ein Stern in der Nacht über dem tragischen Schicksal. Und diese Idee wird durch die Form zum Erlebnis. Die gewaltigen Massen fluten stürmisch heran und scheinen alles mit sich fortzureißen. Aber der Wille des Künstlers steht über ihnen. Die Handlung schreitet nur auf den höchsten Momenten

dahin, und jeder Moment ist eine in sich geschlossene Welt. In letzter Steigerung also entfaltet sich hier die Freiheit des Sturms und Drangs, gebändigt und geklärt durch die klassische Kunst.

Hätte Schiller diesen Torso vollenden können, man würde ihn nicht in so schroffen Kontrast zu den Dramatikern des 19. Jahrhunders gestellt haben. Man würde gesehen haben, daß sich in seiner eigenen Entwicklung der Übergang vollzog.

Inhalt

Einleitung 3
Herkunft und erste Jugend 6
Auf der Solitüde 16
In Stuttgart 28
Die Anthologie auf das Jahr 1782 48
Das Wirtembergische Repertorium 60
Die Räuber 65
Die Befreiung 80
Fiesko 86
In Bauerbach 94
Kabale und Liebe 99
In Mannheim 106
In Sachsen 120
Die Thalia 128
Don Karlos 144
Weimar, Rudolstadt und Jena 157
Schiller als Historiker 190
Schiller als Ästhetiker 212
Der Übergang zur Dichtung 288
Die Gedichte der Reife 301
Wallenstein 340
Die dramatischen Übersetzungen 366
Maria Stuart 376
Die Jungfrau von Orleans 385
Die Braut von Messina 400
Wilhelm Tell 415
Der dramatische Nachlaß 431

Das Kapitel „Schiller als Ästhetiker" wurde zusammen mit Dr. Walter Strich verfaßt.

Namenregiſter

Abel 28, 36f., 60, 65.
Abraham a Santa Klara 354.
Adelung 324, 326.
Aeſchylus 171, 403.
Albrecht Sophie 109.
Amſtein 82.
Anna Amalia 159.
Anquetil 206.
Archenholz 289, 325, 377.
Argenſon 441.
Arioſt 277.
Ariſtophanes 280.
Ariſtoteles 75, 191, 326, 345f., 348, 377, 401, 438.
Arnim, Henriette von 142f.
Auguſtus 39.
Baggeſen 177, 189, 326.
Balſamo ſiehe Caglioſtro.
Barnes 170.
Batteux 75.
Baumann, Katharina 108.
Beck 77, 79, 107f., 112.
Beck 199.
Becker 324f., 400.
Beethoven 127.
Beil 77, 107, 109.
Berkeley 326.
Bernerdin 16.
Bertuch 325.
Beulwitz, Karoline von, ſiehe Lengefeld.
Bibra 325.
Blumauer 185.
Boeck 77.
Böttiger 326.
Boie 49.
Boſſuet 199.
Bougeant 207.
Brachmann, Luiſe 290.
Brand 46.
Brantome 144.
Brockes 25.
Brumoy 170.
Brun, Friederike 290, 326.
Buchanan 377.
Bürger 33, 50, 54, 57, 184, 186ff., 291, 295, 326, 333f.
Burke 235.
Cäſar 39.
Caglioſtro 48, 133.
Camden 377.
Carver 329.
Cervantes 75, 280.
Conz 11.
Corneille 113, 375.
Cotta 7, 43, 214, 289, 292, 353, 404.
Cruſius 301.
Dacheröden, Karoline von 183, 216.
Dalberg, K. Th. von, 183, 189, 289, 322, 328, 417.
— W. H. von 77ff., 81f., 84f., 88, 98, 100, 106f., 108, 112, 113f., 116, 144.
Dannecker 35, 47, 214.
Dante 289.
David 39.
De l'Averdis 386.
Deskartes 326.
Diderot 114f., 130.
Ducheene 377.
Dyk 323f.
Eberhard Ludwig 12.

Eckartshauſen 172.
Eckhof 107.
Engel 289.
Eſchenburg 324f., 370.
Euripides 170f., 174, 377, 403, 437.
Ewald 325.
Ferguſon 37.
Ferreras 149.
Fichte 214f., 219, 255, 257f., 261, 271, 289, 324, 327, 366.
Fielding 280.
Forſter 326.
Franz (Kaiſer) 403.
Friedrich Chriſtian von Schleswig-Holſtein 189, 213, 256, 274.
Friedrich der Große 12f., 184, 186.
Friedrich Heinrich Eugen von Württemberg 133.
Funk 206.
Garve 37.
Gellert 59.
Gentz 324f., 377.
Gerſtenberg 26, 29.
Gibbon 199.
Gleim 326f.
Godefroy 386.
Goecking 112.
Goeſchen 125f., 128, 150, 174, 184, 207, 399.
Goethe, Auguſt von 367.
Goethe, J. W. von 44, 46, 52, 61f., 68, 72f., 80, 84, 102, 106, 109, 115, 120, 123, 130, 134, 143f., 157f., 160, 162, 163f., 167f., 170f., 172f., 174f., 177, 180, 188, 197, 210, 214, 217fff., 240, 248, 257, 259, 275f., 278, 282, 284, 286, 288f., 290, 293f., 295f., 297f, 303, 307f., 311f., 314, 318f., 320, 321f., 323, 325f., 327f., 329f., 332f., 334f., 337f., 341f., 345, 350f., 352, 355, 363, 365f., 367f., 373f., 375f., 387, 402, 414f., 416f., 419f., 430f., 434, 436f., 438, 448, 452f.
Gotter 49, 113, 159.
Gozzi 371ff.
Grammont 44f.
Graß 177.
Griesbach 160, 181.
—, Frau 181.
Großmann 109.
Guſtav Adolf 186.
Haller 25, 28, 30, 41, 50, 58, 280, 326.
Harenberg 198.
Haſchka 327.
Haug, Balthaſar 45, 49, 50, 60f.
—, Friedrich 50, 214.
Hegel 259.
Henning 325.
Herder 33, 115, 158f., 160, 192, 194, 200, 204, 289, 333, 417.
Hermes 323.
Herodot 335.
Heron 163.
Hertzberg 172.
Heydenreich 325.
Hiller 44.
Hirſchfeld 292.
Hirt 289.
Hölderlin 214.
Hölzel 114.
Hoff 172.
Hohenheim, Franziska von 16f., 21, 32, 38, 40, 101.
Homer 170, 184, 277, 394, 437.
Horaz 15.
Hoven, Auguſt von 45.
—, Wilhelm von 14, 24, 28f., 35, 50.
Huber 120, 124f., 126f., 195.
Hufeland 181.
Humboldt, Alexander von 289.
—, Wilhelm von 214, 215ff., 219, 257, 259, 289, 298, 304, 306, 312, 317, 328, 345.
Hume 327, 377, 386, 446.
Hygin 335.

Iffland 77, 79, 102, 106 f., 109, 112 f., 327, 342, 367, 374, 429, 443.
Imhoff, Amalie von 160, 290, 367.
Jagemann, Karoline 398.
Jahn 214.
Jakob 323 f., 325 f.
Jakobi, Fr. H., 289.
—, J. S., 325.
Jakobs 324.
Jenisch 326.
Josef II. 31, 326.
Kalb, Charlotte von 116 ff., 121, 136, 143, 147, 157 f., 183, 214.
—, Heinrich von 117.
Kampe 324, 326.
Kant 4, 60, 76, 137, 139, 159 f., 179, 182, 188, 190, 194, 199, 200, 204, 212, 214, 215, 216, 219, 220, 226, 227, 229, 230 ff., 274, 287, 289, 298, 303, 308, 323, 324, 327, 434, 437.
Karl August 46, 120, 143, 150, 157, 183, 366, 375, 398, 403, 430.
Karl Eugen 8, 12 f., 16 ff., 28, 30 f., 40, 46 f., 57, 59, 80, 81 f., 83, 85, 99, 101, 213 f.
Karl Friedrich 331, 430, 454.
Karsten 325.
Kempff 23.
Klaudius 323, 327.
Kleist, Ewald von 25, 35, 58.
—, Heinrich von 25, 60, 62, 131, 240.
Klinger 67 f., 102.
Klopstock 16, 25 f., 27, 30, 33, 36, 50 f., 57 f., 67, 74, 280.
Kodweiß, Elisabeth Dorothea siehe Schiller.
Körner 55, 120 fff., 125 ff., 136 f., 139, 142 f., 148, 159, 163, 167 f., 173 f., 176 f., 180, 182, 184, 186, 212 f., 229 f., 240, 289, 339, 398, 402.
Kotzebue 323, 326 f., 367, 374, 443, 448.
Kramer 326.
Krünitz 309.
La Paix de Lizancour 444.
Larosche, Sophie von 108 f.
Lavater 57, 323, 326.
Leibnitz 22, 25, 64, 327.
Leisewitz 67, 146.
Lengefeld, Charlotte von 20, 62, 161 ff., 168 f., 176 f., 182 f., 189, 213 f., 216, 342, 366, 378, 404, 430.
—, Karoline von 161 f., 169, 177, 181 f., 183, 290.
Lenz 102.
Lessing 64, 67, 74, 76, 91, 94, 101 f., 104, 106 f., 110, 115, 132, 148, 156, 164, 191, 205, 234 f., 250, 252, 287, 297, 317, 324, 327, 368, 374, 377.
Leutrum 16.
Leveseque 454.
Löffler 76.
Louis Ferdinand 430.
Louis Philipp 326.
Lucian 280.
Ludwig XIV. 441.
Ludwig XVI. 213.
Luise (Herzogin) 164.
Luise (Königin) 430.
Luther 207.
Maler Müller 33.
Manso 322 f., 325, 327.
Marc Aurel 39.
Maria Paulowna 430, 454.
Matthisson 289. 290 f., 292.
Mauvillon 207.
Mecheln 430.
Meiners 326.
Meißner 326.
Meister 326.
Mendelssohn 37, 234, 252, 326.
Mercier 128, 149, 195, 441.
Mereau Sophie 290.
Metzler 51.
Meyer 325.
— J. H. 289.

Meyer (Regiſſeur) 84 f.
Meyern 172.
Milier 33.
Millot 199.
Milton 67.
Möſer 194.
Montesquieu 149, 153, 190, 193 f., 199, 202, 231.
Montmartin 13.
Monvel 108.
Moritz 125, 177, 235, 240, 312.
Moſer, Ferdinand 35.
— Friedrich 11.
— Philipp Ulrich 11.
Müller, Joh. v. 194, 204, 415.
Murner 46.
Murr 135.
Muſäus 335.
Napoleon 400.
Neumann, Chriſtiane 164.
Niethammer 204. 437.
Nikolai 318, 322 ff., 326 f.
Oexmelins 449.
Orth 35.
Oſſian 33, 74, 163.
Ovid 15, 280.
Paul (Kaiſer) 399.
Paulus 181.
Peſce, Nikolaus 335.
Peterſen 24, 29, 35, 47, 50, 60, 65, 214.
Pfeffel 289.
Pfeiffer 61.
Picard 373.
Pitaval 209, 386, 434.
Platner 323, 326.
Plümicke 79.
Plutarch 33 f., 69, 86, 163, 170, 184, 202, 446.
Properz 15.
Pütter, 199.
Pufendorf 207, 327.
Racine 113, 374 ff., 451.
Racknitz 323.
Rahbeck 115.
Ramdohr 325.
Ramler 324, 326.
Rapin de Thoyras 377, 386.
Rapp 292.
Reichardt 318, 323 ff., 327.
Reinhardt 373.
Reinhart 125.
Reinhold 159 f., 181, 199, 201, 212, 215, 231, 381.
Reinwald 94 f., 97, 195.
Retif de la Bretonne 335.
Retz 87.
Rieger 13, 80, 175.
Robertſon 87, 149, 199, 377.
Rohan 134.
Rouſſeau 5, 26, 29, 33 f., 38, 52, 68 f., 86 f., 102, 110, 119, 149, 163, 190, 194, 259, 280, 292, 363, 448.
Saintfoix 335.
Salzmann 326.
Scharffenſtein 24, 29, 35, 47, 50, 63, 83.
Schelling 325, 366.
Schiller, Chriſtophine 11, 14.
— Eliſabeth Dorothea 6 f., 9 f., 403.
— Johann Caspar 6 ff., 11 f., 18, 342.
— Johann Friedrich 11.
— Johannes 6.
— Louiſe 9.
— Nanette 342.
Schimmelmann 189.
Schlegel, Auguſt Wilhelm 289, 326 f., 346, 368, 370 f.
— Friedrich 323, 325 f., 327, 368.
— Johann Elias 326.
Schlichtegroll 323 f.
Schlözer 194, 199.
Schmid 327.
Schmidt, 199, 205, 207.
—, Karoline 160.
Schmidt von Werneuchen 325.
Schopenhauer 241.
Schroeck 199.
Schröder 112, 140, 143, 327, 374, 448.
Schröter, Korona 160.
Schubart, Chr. Fr. D. 16, 30 f., 49, 60, 65 f., 82.
— Ludwig 35, 50.

Schubert 56.
Schütz 160, 181, 324.
Schulz 172.
Schwab, Chriſt. 61.
— Guſtav 61.
Schwan (Buchhändler) 65, 77, 80, 85, 100, 108.
— Joh. Friedr. 131.
— Margarete 108, 124f.
Schwindrazheim 61.
Seeger 20.
Shaftesbury 37ff., 40, 54, 69, 138, 229, 248.
Shakeſpeare 5, 26, 28f., 44, 64, 73f., 92, 95, 103, 140, 146, 188, 277, 289, 327, 345f., 350, 364, 368ff., 390, 397, 416, 452.
Simanoviz, Ludovica 214.
Slevoigt (Demoiſelle) 183.
Sophokles 345, 348, 403, 461.
Spalding 326.
Spangenberg 198.
Spener 309.
Spinoza 57, 326.
Stael, Frau von 417.
Stäudlin 50f., 32, 57, 61.
Stein, Charlotte von 158, 162, 171.
Sterne 280.
St. Martin 323.
Stock, Dora 120, 124, 125f
— Minna 120, 123f., 125f.
Stollberg, Chriſtian 323f.
— Friedrich Leopold 167, 170, 177, 318, 323f., 326, 403.
St. Real 144
Streicher 83f., 85.
Sturm, Henriette 96.
Sulzer 37, 326.
Tacitus 451.
Tibull 15.
Tieck 397, 452.
Treſſan 447.
Tſchudi 335, 415.
Unger 387.
Urſinus 33.
Uz 59.
Vergil 15, 45, 184f.
Vertot 204, 335, 436f.
Viſcher, Luiſe 47, 53.
Voltaire 61, 113, 194, 199, 205, 279, 374, 390, 393.
Voß 170, 289, 312, 324f., 326.
Wagner 52, 102.
Watſon 149, 196, 436.
Weckherlin 35, 48.
Werthes 372.
Wieland 29, 33, 49, 57, 95, 109, 130, 143, 147, 156, 158f., 160f., 164, 167, 171, 173, 175, 177, 185, 195, 198f., 200, 323f., 325f., 370, 372.
— Wilhelmine 161.
Wildmeiſter 47.
Winckelmann 115, 164.
Winkelmann 98f. 107.
Winter 15.
Wittleder 13.
Wolf 326.
Wolff 22.
Woltmann 219, 289.
Wolzogen, Henriette von 62, 85, 96, 99, 113, 116.
— Lotte von 96ff., 99f.
— Wilhelm von 85, 161 209.
Young 33.
Zelter 429.
Ziegler, Karoline 108.
Zilling 15.
Zumſteeg 35, 47, 214, 452.

Alphabetisches Verzeichnis von Schillers sämtlichen Werken

mit Angabe der Stellen, wo sie in diesem Bande behandelt und in der Tempelausgabe zu finden sind

Abregé chronologique de l'Histoire d'Espagne	128	IX 523
Ästhetische Vorlesungen		
Fragmente	235	XII 377
Aus dem Nachlaß	297	XII 441
Agrippina	436, 451 f.	VII 499
Aktäon	57	I 117
Allgemeine Sammlung historischer Memoires	203	
Nachricht		XII 174
Vorbericht		IX 538
Amalia (aus den Räubern)		I 35
An Amalie von Imhoff	367	I 442
An August von Goethe	367	I 442
An Christian von Mecheln	430	I 443
An Christian Weckherlin	35	I 21
An Demoiselle Slevoigt	183	I 441
An den Frühling	52	I 56
An den Herausgeber der Propyläen	295	XII 308
An die Freude	127	I 139
An die Freunde	332	I 413
An die Parzen	54	I 73
An die Sonne	51	I 41
An einen Moralisten	56	I 105
An Emma	329	I 399
An Ferdinand Moser	35	I 20
An Georg Scharffenstein	35	I 20
An Goethe	374	I 433
An Heinrich Orth	35	I 21
An Henriette von Arnim	143	I 155
An Jens Baggesen	177	I 439
An Karl Graß	177	I 438
An Karl Theodor von Dalberg	417 f.	I 442

An Karoline Schmidt 160 I 157
An Minna 53 I 62
Anthologie auf das Jahr 1782 25, 45, 48 ff. I 40
Beſprechung 58 XII 188
Widmung und Vorrede 51 XII 119
Zu einer Ode an Rieger 80 XII 159
Auf die Ankunft des Grafen von Falkenſtein 31 I 18
Bacchus im Triller 57 I 107
Baurenſtändchen 57 I 109
Beantwortung der Frage des Herzogs Karl 23 I 8
Beiträge und Sammlungen zur Sittenlehre von Eckartshauſen 172 XII 202
Berglied 330 I 407
Bericht an den Herzog Karl Eugen über Mitſchüler und ſich ſelbſt 23 f. XII 5
Bittſchrift 127 I 150
Bohadins Saladin
Vorerinnerung 205 IX 543
Breite und Tiefe 308 I 214
Brief eines reiſenden Dänen (Der Antikenſaal zu Mannheim) 115, 232 IV 24
Britannicus 451 VII 507
Brutus und Cäſar (aus den Räubern) I 37
Bürgers Gedichte
Beſprechung 186 f., 326 XII 253
Verteidigung des Rezenſenten 187 XII 271
Carmen 15 I 7
Caſtraten und Männer 56 I 102
Das Eleuſiſche Feſt 311 I 227
Das Geheimnis 329 I 398
Das Geheimnis der Reminiſzenz 53 I 64
Das Glück 318 I 248
Das Glück und die Weisheit 55 I 90
Das Ideal und das Leben 304, 315, 322, 339 I 200
Das Lied von der Glocke 309 ff. I 214
Das Mädchen aus der Fremde 328 I 3
Das Mädchen von Orleans 390 I 436
Das Muttermal 57 I 116
Das Schiff 448 f. VII 471
Das Seeſtück 449 VII 481
Das Siegesfeſt 332 I 416
Das Spiel des Lebens 309 I 432
Das verſchleierte Bild zu Sais 60, 333 I 335
Dem Erbprinzen von Weimar 331 I 411
Demetrius 72, 375, 419, 427 f., 429, 430 f., 444 f., 454 ff. VII 169
Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Marſchalls von Vieilleville 209 IX 534
Denkwürdigkeiten des Herzogs von Sully Vorbericht 206 IX 547

Der Abend	25, 30	I 9
Der Abend	328	I 393
Der Abschied Andromachas und Hektors (aus den Räubern)		I 34
Der Alpenjäger	335 ff.	I 391
Der Antritt des neuen Jahrhunderts	399	I 435
Der Eroberer	30	I 12
Der Flüchtling, siehe Morgenphantasie		
Der Sang nach dem Eisenhammer	335 ff.	I 356
Der Seistersehr	97, 132 ff., 136, 326	IX 104
Der Genius	314	I 238
Der Graf von Habsburg	335 ff.	I 387
Anmerkung		XII 171
Der Handschuh	335 ff.	I 342
Der Jüngling am Bache	329	I 405
Der Jüngling und der Greis (im Wirtembergischen Repertorium mit der Chiffre Schstn (Scharffenstein) bezeichnet. Als Schillers Eigentum angezweifelt)		63
Der Kampf, siehe Freigeisterei der Leidenschaft		
Der Kampf mit dem Drachen	205, 335 ff.	I 363
Der Menschenfeind (in der Thalia: Der versöhnte Menschenfeind)	140 f.	III 381
Fußnote aus der Thalia	141	XII 170
Der Metaphysiker	302	I 194
Der Neffe als Onkel	374	VIII 423
Der Parasit	329, 374	VIII 337
Der Pilgrim	330	I 406
Der Ring des Polykrates	335 ff.	I 345
Der Spaziergang	25, 313, 314 ff., 317, 322	I 239
Der Spaziergang unter den Linden	62	IX 3
Der Sturm auf dem Tyrrhener Meer	45, 184	I 29
Der Tanz	314	I 236
Der Taucher	335 ff.	I 337
Der Triumph der Liebe	54	I 82
Der Venuswagen	46	I 21
Der Verbrecher aus verlorener Ehre	129 ff.	IX 55
Der Wirtemberger	57	I 117
Des Grafen Lamoral von Egmont Leben und Tod	196	X 355
Des Mädchens Klage	329	I 400
Deutsche Größe	399 f.	I 508
Dido	185	I 476
Die Antiken zu Paris	400	I 437
Die Begegnung	328	I 393
Die berühmte Frau	169	I 162
Die Braut in Trauer	434 ff., 440, 452	VII 295
Die Braut von Messina	206, 309, 347, 349, 400 ff., 415 f., 419, 427, 436, 439 f., 462	VI 335

Vorrede: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie 404 ff. XII 146
Die Bürgschaft 335 ff. I 372
Die deutsche Muse 400 I 437
Die Erwartung 330 I 401
Die Flibustiers 449 VII 477
Die Flüsse (aus den Xenien) 320 I 291 ff.
Die Freundschaft 55 I 88
Die Führer des Lebens 284 I 255
Die Geschlechter 317 I 245
Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon 202 IX 306
Die Götter Griechenlands 164 ff., 172, 177, 178 f., 303, 322
Erste Fassung I 167
Zweite Fassung I 189
Die Gräfin von Flandern 403, 447 f. VII 451
Die Größe der Welt 55 I 92
Die Gunst des Augenblicks 331 I 412
Die Herrlichkeit der Schöpfung 51 I 42
Die Huldigung der Künste 430 VII 155
Die Ideale 303 I 196
Die Johanniter 205 I 258
Die Journalisten und Minos 57 I 110
Die Jungfrau von Orleans 385 ff., 419, 426, 446 f. 454, 460 VI 177
Die Kindsmörderin 52, 333 I 58
Die Kraniche des Ibykus 335 ff. I 350
Die Künstler 167, 176 ff., 185, 187, 230, 256, 260, 302, 315 I 173
Die Macht des Gesanges 302 I 194
Die Malteser 171, 205, 340, 401 f., 403, 436 ff., VII 307
Die Messiade 57 I 118
Die Pest 56 I 93
Die Philosophen 320 I 326
Die Polizei 440 ff. VII 343
Trägödie 440 f. VII 345
Komödie 442, 453 VII 354
Die Priesterinnen der Sonne 164 I 159
Die Prinzessin von Celle 430, 449 ff. VII 487
Die Rache der Musen 57 I 113
Die Räuber 11, 27, 30 f., 32, 44, 46, 56, 62, 64, 65 ff., 82, 86 f., 88 f., 92, 94, 100, 106, 213, 428, 434 f., 449 II 1
Avertissement 79 II 170
Besprechung 64, 79 II 171
Über die Vorstellung 79 II 192
Unterdrückte Vorrede 65, 75 II 160
Vorrede zur ersten Auflage 76 II 164
Vorrede zur zweiten Auflage 76 II 169
Die Sänger der Vorwelt 314 I 236

Die Schaubühne als eine moraliſche Anſtalt betrachtet 110f., 116, 232 IV 12
Die Schlacht, ſiehe In einer Bataille.
Die ſchlimmen Monarchen 56 I 96
Die ſeligen Augenblicke 50, 54 I 75
Die Sendung Moſes 201 IX 281
Die Teilung der Erde 307 I 205
Die Tugend in ihren Folgen betrachtet 39f., 228 XII 44
Die unüberwindliche Flotte 129 I 153
Anmerkung XII 160
Die vier Weltalter 331 I 409
Die Weltweiſen 307 I 206
Die Winternacht 57 I 118
Die Worte des Glaubens 308 I 212
Die Worte des Wahns 308 I 233
Die Zerſtörung von Troja 184 I 444
Vorrede 185 XII 131
Dithyrambe 328 I 395
Don Karlos 82, 95, 98, 100, 113, 115, 118, 120, 125, 127f., 129, 138, 141, 143, 144ff., 159f., 163, 170, 178f., 190f., 196f., 258, 297, 341, 343, 436 III 1
Briefe über Don Karlos 156, 212 III 300
Fußnote in der Thalia 150 III 299
Vorrede in der Rheiniſchen Thalia 150 III 295
Widmung in der Rheiniſchen Thalia 143, 150 III 294
Dramatiſche Preisaufgabe 296 XII 340
Dramaturgiſche Preisfragen 116 XII 334
Dya-Na-Sore (von Meyern) 172 XII 201
Eine großmütige Handlung aus der neueſten Geſchichte 62f. IX 9
Eine Leichenphantaſie 45 I 50
Ein Vater an ſeinen Sohn 51 I 44
Ein Wechſelgeſang 127 I 151
Elegie auf den Tod eines Jünglings 48, 52 I 53
Elfriede 446f. VII 443
Elyſium 55 I 91
Empfindungen der Dankbarkeit 32 I 15
Entzückung an Laura, ſiehe Die ſeligen Augenblicke
Etwas über die erſte Menſchengeſellſchaft nach dem Leitfaden der moſaiſchen Urkunde 200f. IX 261
Fiesko (Die Verſchwörung des Fiesko zu Genua) 80f., 83f., 85, 86ff., 99f., 103, 106, 109, 419 II 195
Anzeige der Bühnenbearbeitung 93 II 335
Erinnerung an das Publikum 93 II 336
Vorrede II 334
Fortſetzung von Goethes Bürgergeneral 453 VII 523
Freigeiſterei der Leidenſchaft 118 I 135
Anmerkung 119 XII 159

Friedrich der Große (von Hoff) 172 XII 203
Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst 287f. IV 484
Gedichtsammlungen
Ankündigung 301 XII 144
Vorerinnerung zum zweiten Band 302 XII 145
Gehört allzuviel Güte, Leutseligkeit und große Freigebigkeit im engsten Verstand zur Tugend? 38f., 228f. XII 37
Geschichte der französischen Unruhen 206 IX 397
Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande 129, 163, 176, 191, 195ff. X
Geschichte des dreißigjährigen Kriegs 129, 184, 190, 207ff., 344 XI
Geschichte merkwürdiger Verschwörungen und Rebellionen (Erschienen als Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen)
Ankündigung 129, 191, 195 XII 130
Nachricht 129 XII 174
Gesellige Lieder 330ff. I 409
Gespräch 57 I 115
Goethes Schriften. Dritter Band (Iphigenie) 174 XII 221
Goethes Schriften. Fünfter Band (Egmont) 173 XII 204
Goldoni über sich selbst und die Geschichte seines Theaters 173 XII 216
Dasselbe 173 XII 218
Grabschrift eines gewissen Physiognomen 57 I 118
Graf Eberhard der Greiner 52 I 48
Gruppe aus dem Tartarus 56 I 99
Haoh-Kioh-Tschuen 135 IX 101
Hektors Abschied, siehe Der Abschied Andromachas und Hektors
Hero und Leander 335ff. I 376
Herzog von Alba bei einem Frühstück auf dem Schlosse zu Rudolstadt im Jahr 1547 198 IX 530
Historische Nachricht von dem letzten Lebensjahre Königs Friedrich des Zweiten (von Hertzberg) 172f. XII 204
Historisch-kritische Enzyklopädie (von Hoff) 172 XII 202
Hochzeitgedicht 96 I 123
Hoffnung 308 I 213
Horen 196, 209, 214, 219, 256, 271, 274f., 288f., 304, 307, 314, 318, 320, 325, 327
Einladung zur Mitarbeit 288 XII 135
Öffentliche Ankündigung 288 XII 139
Abgekürzte Ankündigung 289 XII 143
H. v. T. ins Stammbuch 160 I 156
Hymne an den Unendlichen 25, 51 I 40
In das Foliostammbuch eines Kunstfreundes 214 I 439

In das Stammbuch Charlottes von Lengefeld 168 I 161
In einer Bataille 56 I 99
Iphigenie in Aulis 170 VIII 1
Anmerkungen 170 XII 161
Jeremiade (aus den Xenien) 320 I 318f.
Jesuitenregierung in Paraguay 198 IX 526
Kabale und Liebe 84f., 88, 97f., 99ff., 109, 116, 125, 145 II 341
Kallias (aus den Briefen an Körner) 240ff., 256
Kassandra 60, 335ff., I 384
Kasualgedichte eines Wittembergers 61 XII 195
Klage der Ceres 307 I 208
Kleinere prosaische Schriften 212, 250, 271, 283, 290
Vorbericht XII 134
Klopstock und Wieland 57 I 118
Körners Vormittag 143 III 411
Kronau und Albertine (von Monvel) 108 XII 200
Laura am Klavier 54 I 77
Licht und Wärme 308 I 213
Macbeth 368ff., 401 VIII 115
Mannheimer Dramaturgie 110, 112
Entwurf 112 XII 325
Maria Stuart 72, 90, 94, 97f., 100, 376ff., 386f, 389, 401, 409, 419, 438, 443, 450f. VI 1
Matthissons Gedichte 290ff., 295 XII 277
Medizinische Berichte 44f.
Beobachtungen bei der Leichen-Öffnung des Eleve Hillers XII 21
Über die Krankheits-Umstände des Eleven Grammonts XII 22
Meine Blumen 53 I 63
Melancholie an Laura 54 I 78
Merkwürdige Belagerung von Antwerpen in den Jahren 1584 und 1585 196, 209, 289 X 382
Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache 114 IX 13
Merkwürdigste Rechtsfälle nach Pitaval 209
Vorrede zu dem ersten Teile 209 IX 557
Monument Moors des Räubers 56 I 94
Morgenphantasie 52 I 57
Nachlaß (Aus dem) 296 XII 436
Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen 48, 62 IX 96
Anekdote 48 IX 96
Cagliostro 48 IX 97
Anekdote 48 IX 99
Nadowessiers Totenlied 329 I 397
Nänie 318 I 251
Nanine oder das besiegte Vorurteil (nach Voltaire von Pfr) 61 XII 200
Narbonne oder die Kinder des Hauses 442f. VII 361

Niethammers Bearbeitung der Geſchichte des Malteſerordens von Vertot
Vorrede 204, 437 IX 550
Oberon 436 VII 303
Parabeln und Rätſel 373 I 423
Pegaſus im Joche 333 I 332
Phädra 374 ff., 451 VIII 479
Phantaſie an Laura 54 I 69
Philipp II., König von Spanien. Von Mercier 128, 149, 195 IX 503
Philoſophie der Phyſiologie 40 ff., 229 XII 53
Philoſophiſche Briefe 136 ff., 212, 230 XII 345
Poeſie des Lebens 299, 302 I 193
Pompeji und Herkulanum 317 I 247
Proben einer teutſchen Aeneis (von Stäudlin) 50 XII 179
Prolog 97 I 132
Prolog zur Wiedereröffnung des Theaters in Weimar 164 I 157
Prolog zu Wallenſteins Lager 365 V 5
Punſchlied 332 I 420
Punſchlied. Im Norden zu ſingen 332 I 420
Quirl 57 I 118
Räuberlied (aus den Räubern) I 36
Reiterlied 329, 355 I 395
Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters 116 XII 328
Reſignation 119 I 136
Fußnote 119 XII 160
Ritter Toggenburg 335 ff. I 348
Roſamund oder die Braut der Hölle 452 f., VII 515
Rouſſeau 52 I 45
Sängers Abſchied 302 I 507
Scenen aus den Phönizierinnen des Euripides 171 VIII 85
Anmerkungen XII 170
Schema über den Dilettantismus 294 XII 334
Schützenlied 330 I 408
Schwäbiſcher Muſenalmanach auf das Jahr 1782 61 XII 190
Sehnſucht 330 I 403
Semele 59 III 355
Shakeſpeares Schatten (aus den Xenien) 320 I 328 ff.
Spiel des Schickſals 175 IX 82
Spinoza 57 I 117
Sprüche des Konfucius 308 I 234
Tabulae votivae von Schiller und Goethe 318 ff., 321 I 272
Taſchenkalender auf das Jahr 1795 für Natur- und Gartenfreunde 292, 315 XII 299
Thalia
Rheiniſche Thalia (1785) 114, 150
Ankündigung in Boies Deutſchem Muſeum 114 XII 124
Entſchuldigung XII 171

Thalia (1786—1791) 119, 128ff., 150, 161, 167, 171, 195f., 200, 202
Anzeige (1786) 128 XII 172
Erklärung des Herausgebers (1790) XII 173
Zu L. F. Hubers Drama „Das heimliche Gericht" (1788) XII 172
Neue Thalia (1792—1793) 185, 232, 243, 250, 254
Redaktionsnoten zu „Ogier von Dänemark" von Hinze und einer Übersetzung des dritten Buches der Aeneide (1792) XII 175
Thekla. Eine Geisterstimme 329 I 404
Themistokles 403, 446 VII 437
Totenfeier am Grabe Philipp Friedrich von Riegers 80 I 120
Trauerode auf den Tod des Hauptmanns Wildmeister 47 I 38
Turandot 371ff., 403 VIII 225
Über Anmut und Würde 213, 243ff., IV 79
Über das Erhabene 283ff., IV 465
Über das gegenwärtige teutsche Theater 63, 232 IV 3
Über das Pathetische 250, 287 IV 146
Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen 232, 234, 252 IV 33
Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten 274 IV 346
Über die ästhetische Erziehung des Menschen 179, 213f., 226, 256ff., 273, 288f., 293, 311, 315, 331 IV 198
Über die erste Aufführung der Piccolomini 365 XII 338
Über die Gefahr ästhetischer Sitten, siehe Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen
Über die Mannheimer Preismedaille 112 XII 327
Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen 271ff. IV 317
Über die tragische Kunst 232, 235, 252 IV 50
Über epische und dramatische Dichtung 225, 294, 334f., 336f., 348 XII 430
Über Ifflands Spiel des König Lear 112 XII 327
Über naive und sentimentalische Dichtung 164, 179, 275ff., 284, 288, 290, 293, 299, 303, 306, 314, 315, 341, 387, 391 IV 357
Universalhistorische Übersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrichs I. 205 IX 368
Universalhistorische Übersicht der vornehmsten an den Kreuzzügen teilnehmenden Nationen 203 IX 344
Unserm teuern Körner 126 I 143
Vergleichung 57 I 116
Vermischte poetische Stücke von Stäudlin 61 XII 193
Vermischte teutsche und französische Poesien von * 61 XII 197

Verſuch über den Zuſammenhang der tieriſchen Natur des Menſchen mit ſeiner geiſtigen 42 f., 229 XII 75
Verzeichniſſe dramatiſcher Pläne 434 XII 293
Vom Erhabenen 250 XII 402
Von den notwendigen Grenzen des Schönen beſonders im Vortrag philoſophiſcher Wahrheiten, ſiehe Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch ſchöner Formen.
Vorwurf an Laura 54 I 71
Votivtafeln und Epigramme 319 f., 321 f. I 251
Der philoſophiſche Egoiſt I 251
Die Antike an den nordiſchen Wanderer I 252
Deutſche Treue I 252
Weisheit und Klugheit I 253
An einen Weltverbeſſerer I 253
Das Höchſte I 253
Ilias I 253
Unſterblichkeit I 253
Theophanie I 254
Einem jungen Freunde I 254
Archimedes und der Schüler I 254
Menſchliches Wiſſen I 255
Die Führer des Lebens I 255
Der Skrupel I 255
Karthago I 255
Die idealiſche Freiheit I 256
Zenith und Nadir I 256
Der Dichter an ſeine Kunſtrichterin I 256
An die Frommen I 256
An die Proſelytenmacher I 256
Das Kind in der Wiege I 257
Odyſſeus I 257
Das Unwandelbare I 257
Zeus zu Herkules I 257
Würden I 257
Deutſchland und ſeine Fürſten I 257
Der ſpielende Knabe I 258
Die Johanniter I 258
Der Sämann I 258
Die zwei Tugendwege I 259
Der Kaufmann I 259
Der beſte Staat I 259
Kolumbus I 259
Die verſchiedene Beſtimmung I 259
Das Belebende I 260
Zweierlei Wirkungsarten I 260
Unterſchied der Stände I 260
Das Werte und Würdige I 260
Die moraliſche Kraft I 260

Mitteilung I 260
An * I 260
An ** I 261
An *** I 261
Der gelehrte Arbeiter I 261
Die Gunst der Musen I 261
Pflicht für jeden I 261
Die Übereinstimmung I 261
Der Schlüssel I 261
Die Forscher I 261
Die Philosophien I 262
Mein Glaube I 262
Meine Antipathie I 262
An die Mystiker I 262
Licht und Farbe I 262
Aufgabe I 262
Das eigne Ideal I 262
Schöne Individualität I 262
Die Mannigfaltigkeit I 263
Der Genius I 263
Der Nachahmer I 263
Genialität I 263
Die schwere Verbindung I 263
Korrektheit I 263
Das Naturgesetz I 264
Wahl I 264
Sprache I 264
An den Dichter I 264
Der Meister I 264
Dilettant I 264
An die Muse I 264
Die Kunstschwätzer I 264
Politische Lehre I 265
Die beste Staatsverfassung I 265
An die Gesetzgeber I 265
Würde des Menschen I 265
Majestas populi I 265
Das Ehrwürdige I 265
Jetzige Generation I 265
Falscher Studiertrieb I 266
Jugend I 266
Quelle der Verjüngung I 266
Der Aufpasser I 266
Der Naturkreis I 266
Der epische Hexameter I 266
Das Distichon I 266
Die achtzeilige Stanze I 266
Der Homeruskopf als Siegel I 267
Der Genius mit der umgekehrten Fackel I 267

Macht des Weibes I 267
Tugend des Weibes I 267
Weibliches Urteil I 267
Forum des Weibes I 267
Das weibliche Ideal I 268
Die schönste Erscheinung I 268
An die Astronomen I 268
Inneres und Äußeres I 268
Freund und Feind I 269
Der griechische Genius I 269
Erwartung und Erfüllung I 269
Das gemeinsame Schicksal I 269
Menschliches Wirken I 269
Der Vater I 269
Liebe und Begierde I 269
Güte und Größe I 270
Der Fuchs und der Kranich I 270
Das Geschenk I 270
Die Urne und das Skelett I 270
Der Obelisk I 270
Der Triumphbogen I 270
Die schöne Brücke I 271
Das Tor I 271
Die Peterskirche I 271
Das Regiment I 271
Die drei Alter der Natur I 271
Tonkunst I 271
Der Gürtel I 271
Wallenstein 90, 129, 186, 211, 214, 329, 340 ff., 376 f., 378, 385, 389, 391, 401 f., 409, 419, 422, 434 f., 437, 440 f., 462 V
Wallensteinischer Theaterkrieg 116 XII 333
Warbeck 403, 430, 443 ff. VII 381
Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? 181, 199 f. IX 239
Wilhelm Tell 71 f., 90, 330, 403, 415 ff., 455, 461 f VII 1
Wirtembergisches Repertorium 58, 60 ff., 79 Vorbericht 61 XII 122
Würde der Frauen 304 I 198
Wunderseltsame Historia des berühmten Feldzuges 97 I 128
Xenien von Schiller und Goethe 318 ff., 322 ff. I 279
Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände 254 IV 176
Zu Körners Hochzeit 126 I 145
Zum Geburtstage der Frau Griesbach 181 I 439
Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben 61 XII 200
Zuversicht der Unsterblichkeit 57 I 117

★

Der

Tempel

Verlag in Leipzig

Gedruckt in der Weiß-Fraktur

bei Poeschel & Trepte

in Leipzig

★ ★

★

Schiller, Friedrich von 205172
Author Strich, Fritz
Title Schiller, sein Leben und sein Werk.
LG
S334
.Ystri

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU